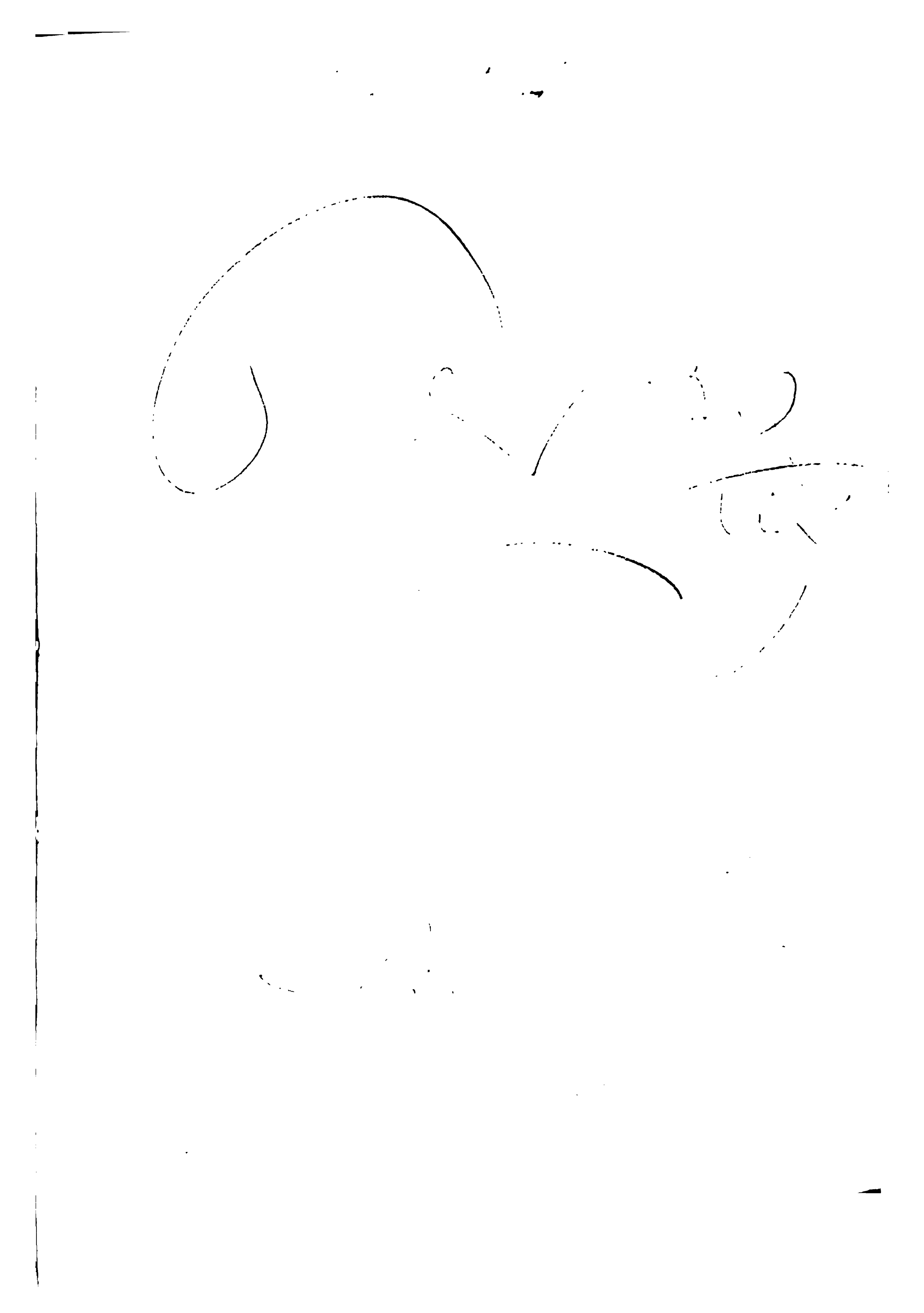




1. BURG LIECHTENSTEIN.

FÜRST JOHANN II. VON LIECHTENSTEIN

UND DIE

BILDENDE KUNST



WIEN 1908

IN KOMMISSION BEI ANTON SCHROLL & Co.

Druck von Friedrich Jasper in Wien.

Vorwort.

Am 12. November d. J. wiederholt sich zum fünfzigsten Male der Tag, an welchem Seine Durchlaucht der regierende Fürst Johann II. von und zu Liechtenstein das Erbe seiner Väter angetreten hatte. Wiewohl uns der Wunsch des Fürsten, daß aus diesem Anlasse jedwede Ostentation vermieden werden sollte, bekannt war, glaubten wir doch, im Bewußtsein, daß das hochsinnige Wirken des seltenen Mannes den reichsten Dank der Mitwelt verdient, eine Pflicht zu erfüllen, wenn wir das Schaffen desselben wenigstens auf einem Gebiete, dem der bildenden Kunst, in schlichten Worten schildern. Allerdings erstrecken sich die Äußerungen seines Lebens nicht allein auf das Reich des Schönen. Die Bürger des von ihm beherrschten Landes verehren in ihm den gütigen, stets auf ihr Wohl bedachten Regenten, seine Beamten und Diener den milden und fürsorglichen Herrn, die Armen und Leidenden den hilfsbereiten Linderer ihrer Not, zahlreiche Gemeinden den Gönner aller gemeinnützigen und humanitären Unternehmungen, viele Talente den Förderer ihrer Ausbildung. Eine Fülle von Anregung strömt von der mustergültigen Verwaltung seiner Güter, ihrem Betriebe und ihren Neueinrichtungen aus. Eine wahre Kulturmission hat aber Seine Durchlaucht durch das edle Streben erfüllt, der bildenden Kunst jederzeit ein opferwilliger Mäzen zu sein, und sein Wirken in dieser Hinsicht kann sich getrost mit dem jener großen Männer der Vergangenheit messen, denen die Künste ihre Blütezeit danken. Wir schätzen den hingebungsvollen Eifer des Fürsten um so höher, als seine Tätigkeit gerade in einer Zeit ihren Höhepunkt erreichte, wo die Künstler mit Erfolg neue Bahnen einschlagen, die gebildeten

Kreise mehr als bisher ihr Interesse der Welt des Schönen zuwenden und auch das Volk ungestüm seinen Anteil an dem ihm so lange versagten Schatz begehrt. Ihnen allen kam das Wirken des Fürsten zugute. Es gibt wohl keinen Zweig der bildenden Künste, der nicht die kunstbegeisterte Seele desselben angezogen hätte. Der Fürst, der über ein durch eifriges Studium erworbenes, reiches Kunstwissen verfügt, das auf weiten Reisen geschult wurde, ist einer der glücklichsten und hervorragendsten Sammler der Gegenwart. Die großartigen Kunstsammlungen in Wien, die ihm kunstsinnige Vorfahren hinterlassen haben, wurden durch ihn um kostbare Werke der Malerei, der Bildhauerkunst und des Kunstgewerbes vermehrt und zu einer der größten Sehenswürdigkeiten unserer Vaterstadt emporgehoben; es gibt kein österreichisches Museum von Bedeutung, dessen Bestand nicht durch wertvolle Widmungen von seiner Hand bereichert worden wäre; wir achten im Fürsten den kunstsinnigen Bauherrn, der nicht nur herrliche Schlösser und prachtvolle Pfarrkirchen auf seinen Gütern erstehen ließ, sondern auch im bescheidensten Wohnhaus seiner Arbeiter einen feinen Geschmack offenbart; wir bewundern die Sorgfalt, mit welcher infolge seines Kunstsinnes bedeutende Denkmale der Kunst der Vergangenheit dem unentrinnbaren Verfalle entrissen und durch eine gewissenhafte, stilgerechte Restauration für kommende Zeiten gesichert wurden, und staunen über die reichen Mittel, welche den Männern zur Verfügung gestellt wurden, die auf dem Gebiete der Kunstforschung tätig sind. Sein Wirken vereinigt in einer Persönlichkeit alle Kunstbestrebungen, welche die Mitglieder des fürstlichen Hauses seit jeher auszeichneten. Möge aus der Saat, die Seine Durchlaucht mit voller Hand ausstreute, reiche Ernte erblühen, möge sein edles Streben bei allen Nachahmung finden, denen die heimische Kunstpflege am Herzen liegt!

Das vorliegende Werk, einzig und allein aus der aufrichtigen Bewunderung für das stille und doch so segensreiche Walten des Fürsten hervorgegangen, ist eine Frucht jahrelanger, mühevoller Arbeit. Trotz des Bestrebens, die besprochenen Kunstwerke nach Möglichkeit aus eigener Anschauung kennen

zu lernen, die reiche, allerdings sehr zersplitterte Literatur über diese zu Rate zu ziehen und durch die dankenswerten Nachrichten von Kunstgelehrten, Museumsvorständen, Inhabern fürstlicher Patronatspfarren und einzelnen Beamten Seiner Durchlaucht zu ergänzen, können wir keinen Anspruch darauf erheben, etwas vollständig Einwandfreies geschaffen zu haben. Einmal geht aus der Aufzählung von Einzelleistungen einer wahrhaft großen Persönlichkeit nie und und nimmer ihr ganzes Wesen, ihre volle Bedeutung hervor, ferner mußten wir von allem Anfange an, wie es in der Natur der Sache liegt, auf die Anführung zahlreicher wertvollen Tatsachen verzichten, die nur Seiner Durchlaucht allein, dem besten Kenner seiner Kunstschätze, bekannt sind, dann aber berührt die vorliegende Arbeit wiederholt Gebiete, wo nur eine auf streng wissenschaftlicher Grundlage aufgebaute Spezialforschung unzweifelhaft Richtiges leisten kann, zu deren Bearbeitung jedoch unsere schwache Kraft allein nicht ausreichte. Möge daher die Kritik mit einem Erstlingswerke auf dem Gebiete der Kunstgeschichte nicht allzustrenge verfahren!

Wien, im Juli 1908.

Karl Höß.

Inhalt.

Verzeichnis der Abbildungen.

Die Abbildungen 2 bis 17 wurden nach Photographien der k. u. k. Hof-Kunstanstalt J. Löwy in Wien, die Abbildungen 18 bis 21 nach Photographien der Verlagsanstalt F. Bruckmann A.-G. in München hergestellt. Die erstgenannte Firma besorgte auch die Anfertigung sämtlicher Klischees.

I.

DIE FÜRSTLICH LIECHTENSTEINSCHEN KUNSTSAMMLUNGEN IN WIEN.



Den Brennpunkt der Kunstbestrebungen der Mitglieder des fürstlichen Hauses bildeten seit der Zeit, da im Anfange des 17. Jahrhunderts auch nördlich der Alpen das Sammeln von Kunstwerken allgemeiner wurde, durch Jahrhunderte hindurch die gegenwärtig im Sommerpalaste in der Roßau untergebrachten, herrlichen Kunstsammlungen, besonders aber deren Hauptbestandteil, die großartige Gemäldegalerie [1]), die als Privat-

[1]) Bei der Abfassung dieses Abschnittes wurden nebst allgemeinen Werken über Kunst, zahlreichen Zeitschriften und Auktionskatalogen besonders benützt: Galeriekataloge von V. Fanti (1767), Dallinger-Lucchini (1780) und J. Falke (1873). — Franz Heinrich Böckh, Wiens lebende Schriftsteller, Künstler etc. Wien 1822, S. 321 ff. — A. R. v. Perger, Die Kunstschätze Wiens. Triest 1854, I. und II. — Betty Paoli, Wiens Gemäldegalerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung. Wien 1865, S. 215 ff. — G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. Wien 1866, I, S. 258 ff. — K. v. Wurzbach, Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich. Wien 1866, XV, S. 137. — J. v. Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. — Repertorium für Kunstwissenschaft. Berlin 1884, VII, S. 188 ff. — Dr. Wilhelm Bode, Die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien. Wien 1896. Zuerst veröffentlicht in der Zeitschrift „Die graphischen Künste“. 1888, XI, S. 1 ff. (P. P. Rubens), 1889, XII, S. 39 ff. (A. v. Dyck), 1891, XIV, S. 1 ff. (Rembrandt und seine Schule), 1892, XV, S. 85 ff. (Italienische Meister), 1894, XVII, S. 79 ff. (Holländische und vlämische Meister), 1895, XVIII, S. 109 ff. (Französische, altniederländische und altdeutsche Schule). — Monatsblätter des Wissenschaftlichen Klub in Wien. Wien 1902, XXIII, S. 18 f. — Wilhelm v. Weckbecker, Handbuch der Kunstpflege in Österreich. Wien 1902, S. 213 ff. — Neues Wiener Tagblatt. 24. Februar 1903, S. 6. — Neue Freie Presse. 24. Februar 1903, S. 5. — Dr. Wilhelm Suida, Moderner Cicerone. Wien II. Stuttgart 1904, S. 67 ff. — Velhagen und Klasings Monatshefte. Berlin 1907, S. 324 ff. — Dr. Theodor v. Frimmel, Materialien zu einer Geschichte der fürstlich Liechtensteinschen Galerie. (Beilage der „Blätter für Gemäldekunde“. Wien 1907, II, S. 21 ff.)

sammlung ihresgleichen nicht haben dürfte. Mit regem Sammeleifer und geläutertem Geschmack haben hier die Vorfahren des Fürsten reiche Schätze der Malerei, die in ihrer Gesamtheit ein getreues Bild des Entwicklungsganges der Kunst vom 15. bis zum 18. Jahrhundert bei den um dieselbe am meisten verdienten Nationen widerspiegeln, vereinigt. Was frühere Geschlechter erworben und dem Fürsten als unschätzbares Erbe hinterlassen haben, wurde von Seiner Durchlaucht als kostbarer Schatz nicht bloß bewahrt und behütet, sondern im gleichen Geiste um eine Reihe wertvoller Kunstschätze vermehrt. Die Ruhe, in welcher die Galerie im Winter versunken liegt, ist nur eine scheinbare; denn wenn der Kunstfreund im erwachenden Frühling seine Schritte in die prächtigen Räume lenkt, um die Meisterwerke, die schon so oft sein Innerstes mit ihrem unauslöschlichen Zauber gefangennahmen, von neuem auf die empfängliche Seele einwirken zu lassen, so wird er immer wieder mit freudigem Staunen neu angereihte Perlen der Malerei entdecken oder durch Umgestaltungen in der Anordnung des Ganzen das Alte unter anderen, günstigeren Verhältnissen betrachten können. Das Bewußtsein, daß in diesem schönen Reiche eine treibende Kraft, der nie rastende, von edler Kunstbegeisterung und tiefem Kunstverständnis getragene Sinn des Besitzers, waltet, wie dies nur selten in den alten Privatsammlungen des Hochadels und in gleich glücklicher Weise nicht immer in den öffentlichen Galerien der Fall ist, steigert das Gefühl der Bewunderung des Besuchers für den Fürsten, der diese wahrhaft königliche Sammlung sein eigen nennt. Hier, wo noch manch köstlicher Schatz der Ausgrabung harrt, noch so mancher Edelstein im Verborgenen schlummert, bietet sich auch der neueren Kunstforschung ein ergiebiges Feld für ihre Tätigkeit; die Arbeit ist da doppelt lohnend, wo, wie in dieser Sammlung, alles lebt, in steter Entwicklung begriffen ist und von dem beseelenden Hauch echten Mäzenatentums durchwoben wird. Nichts wäre würdiger, ein Werk, das die Kunstbestrebungen des Fürsten zum Gegenstande hat, einzuleiten als eine liebevolle Schilderung der Mühe und Sorgfalt, die derselbe in fünf Jahrzehnten auf die einzigartige Sammlung verwendet hat; unsere

Arbeit kann aber nur ein schwaches Abbild von den glänzenden Leistungen des Fürsten in dieser Hinsicht geben. Wir müssen die Werke selbst, die Seine Durchlaucht der Galerie einverleibt hat, auf uns wirken lassen, um nur einigermaßen den feinen individuellen Geschmack des Fürsten verstehen zu lernen und die zarten Fäden zu erkennen, die seine kunstbegeisterte Seele mit den Werken des Schönen verknüpfen. Da sich das hochsinnige Wirken des Fürsten als eine Fortsetzung des edlen Strebens seiner Ahnen darstellt, wollen wir zunächst versuchen, in knappen Zügen einen geschichtlichen Überblick über das Wachstum der Galerie bis zum Regierungsantritt Seiner Durchlaucht zu geben, um dann auf dessen eigene segensreiche Tätigkeit eingehender sprechen zu kommen. Als Grundlage unserer Arbeit kann für die kunstkritische Würdigung der Gemälde das groß angelegte Galeriewerk von Bode, für die Geschichte der Sammlung die schätzenswerte Arbeit Theodor v. Frimmels angesehen werden.

Daß einzelne Mitglieder des fürstlichen Hauses schon während des Mittelalters im Besitze wertvoller Kunstschätze gewesen sind, darüber ist uns ein vom kulturgeschichtlichen Standpunkte aus hochinteressantes Dokument erhalten, welches sich auf den Kunstbesitz Georgs III. von Liechtenstein (1381 bis 1390 Dompropst von St. Stephan in Wien, 1390—1419 Bischof von Trient) bezieht[1]. Als dieser während seiner Kämpfe mit Herzog Friedrich von Tirol von demselben gefangen genommen wurde, nahm letzterer alles wertvolle Eigentum des Bischofs mit sich, das im Castel del buon Consiglio aufbewahrt war. Eine im Trientiner Archiv befindliche Pergamenturkunde aus dem Jahre 1410 zählt die wichtigsten dieser Gegenstände auf. Wir finden darunter kostbare kirchliche Geräte, reich gestickte Priestergewänder aus herrlichem Gewebe, Meßbücher, theologische Bücher in prächtigen Einbänden, mit Miniaturen geschmückt, Bücher des kanonischen und bürgerlichen Rechtes u. a., viele päpstliche Privilegien, dann das

[1]) Clemens Wenzeslaus, Graf und Herr zu Brandis, Tirol unter Friedrich von Österreich. Wien 1821, S. 325 ff. — Jakob v. Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. Wien 1868, I, S. 407.

Tafelgerät des Bischofs, bestehend aus silbernen Schüsseln, Tellern, Salzbechern, Waschbecken usw., teils vergoldet und mit Edelsteinen besetzt, Straußeneierpokale, eine silberne Uhr u. a. m. und endlich eine große Anzahl von Kleidern.

Hartmann II. von Liechtenstein (geboren 1544, regiert 1562—1585) soll der Tradition nach das erste Mitglied seines Hauses gewesen sein, das neben anderen Kunstschätzen auch Bilder sammelte.[1]) Zahlreiche Bücher in der Liechtensteinschen Bibliothek in Wien, in geschmackvollen, mit feinen Goldornamenten gezierten, weißen Pergamenteinbänden, wahrscheinlich französischer Herkunft, mit den Buchstaben H. H. V. L. V. N. (Herr Hartmann von Liechtenstein und Nikolsburg) und der Jahreszahl 1577 versehen, deuten auf seinen Kunstsinn hin.[2])

Daß Karl I. (geboren 1569, regiert 1595—1627), der Sohn Hartmanns, bereits eine ansehnliche Kunstsammlung besaß, worunter sich auch Bilder befanden, geht aus dem Briefwechsel desselben mit Kaiser Rudolf II. aus dem Jahre 1597 hervor.[3]) Der Kaiser schreibt an Karl, er habe vernommen, „daß du mit fürtreffenlichen selzamen kunststucken und gemälden versehen sein sollest“ und sende daher den Grafen Schlick an ihn, der ihn mit den Wünschen des Herrschers vertraut machen werde. Nach einem Berichte des Grafen an Rudolf und nachdem sich Karl bereit erklärt hatte, dem Bevollmächtigten des Kaisers sämtliche Gemälde und andere Sachen zu zeigen und demselben zu gestatten, nach seinem und des Malers Gutachten für den Kaiser auszuwählen, was ihm beliebt, tritt Schlick abermals eine Reise an Karls Hof (wahrscheinlich Aussee in Mähren) an, um sich der Aufträge seines Herrn zu entledigen. Leider erfahren wir nicht, welche Kunstwerke aus dem Besitz Karls in den des Kaisers übergegangen sind. Möglicherweise befinden

[1]) Die graphischen Künste. Wien 1888, XI, S. II.

[2]) Wegweiser durch die Spezialausstellung von Bucheinbänden im k. k. Österreichischen Museum. Wien 1880. S. 9. — Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. 1882, III, S. 279.

[3]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1888, VII., II, S. XLIV f. Nr. 4621 und 4626—4628.

sich noch heute in den großen Kunstsammlungen, in welche die Kunstschätze Rudolfs zerstreut wurden, Werke, die ehemals im Liechtensteinschen Besitze gewesen sind.

Im Jahre 1600 trat Karl als Geheimrat und Obersthofmeister in die persönlichen Dienste des Kaisers, in welchen er mit einer längeren Unterbrechung bis 1607 verblieb. Nun hatte derselbe Gelegenheit, mit den Künstlern, welche Rudolf durch Aufträge beschäftigte, in näheren Verkehr zu treten. Uns interessieren in erster Linie die Beziehungen des Fürsten zu dem in Italien in der Schule Giovannis da Bologna gebildeten Niederländer Adriaen de Vries, der seit 1600 als Kammerbildhauer in Diensten Rudolfs stand. In zwei Briefen (1607) wendet sich der Künstler mit der Bitte an den Fürsten, derselbe möge sich beim Herrscher dahin verwenden, daß ihm die noch ausständigen Geldsummen, die er für gelieferte Arbeiten zu fordern hatte, angewiesen würden [1]).

Auf Bestellung Karls führte Vries eine beinahe lebensgroße Bronzestatue des Heilandes aus, die gegenwärtig im Rubens-Saal der Gemäldegalerie aufgestellt ist [2]). Sie zeigt Christus mit zum Gebet gefalteten, erhobenen Händen, auf einem vierseitigen Sockel sitzend, und ist eine charakteristische Schöpfung des Meisters im Geiste seiner Zeit, sentimental in der Auffassung, aber voll zahlreicher Schönheiten im einzelnen. Auf der Sockelfläche liest man zur Rechten in großen erhabenen Buchstaben:

EMPTI
ESTIS
PRETIO
MAGNO,

auf der Rückseite ferner:

---

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1883, I, S. 143 f.

[2]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1883, I, S. 127. — Kunstchronik. Leipzig 1883, XVIII, Sp. 595. — Zeitschrift für bildende Kunst. Leipzig 1884, XIX, S. 226. — Konrad Buchwald, Adriaen de Vries. Leipzig 1899, S. 60 f. und 96 f.

CAROLVS
A LIECHTEN
STEIN . RUD . II .
IMP . CAES . P . E
AVG . SACRI .
PALATI
PRAEFECTVS
DEDICAVIT
. AN . P . C . N .
. MDCVII .

Die Plinthe enthält auf der Rückseite in gravierter Schrift die Worte:

ADRIANVS FRIES HAGENSIS FECIT 1607.

Diese Bronze, seit 300 Jahren in Liechtensteinschem Besitz, ist also, soweit unsere Kenntnis reicht, der älteste Bestandteil der Liechtensteinschen Kunstsammlungen.

Die gleichfalls im Rubens-Saale untergebrachte Figur des an einen Pfahl gefesselten hl. Sebastian, eine hochgewachsene, kräftig gebaute, bis aufs Schamtuch ganz entblößte Jünglingsgestalt, wurde der Überlieferung nach gleichfalls durch den Fürsten von dem genannten Künstler erworben. Der Heilige steht auf einer Plinthe, die einen Felsen, mit eigentümlich gestalteten Pflanzenbüscheln bedeckt, darstellt. Der Kopf ist verhältnismäßig klein gebildet; die kraftstrotzenden Arme und Beine und die auffällige Hervorkehrung der Muskulatur des Brustkorbes zeigen deutlich, wie der Meister aus dem Formenschatze Michelangelos schöpft. Die Durcharbeitung der goldtonigen Bronze ist äußerst sorgfältig, die Modellierung, namentlich in der Haar- und Faltenbehandlung, weich und schmiegsam. Im Anhange sei hier auch mitgeteilt, daß Dr. Albert Ilg den in der Galerie befindlichen „Raub einer Sabinerin" dem Vries zuschreibt (nach Buchwald allerdings mit Unrecht); die Gruppe des Farnesischen Stiers hält dieser Kunsthistoriker ebenfalls für ein Werk Adriaens oder seines Ateliers.

Der kunstsinnige Fürst Karl Eusebius (geboren 1611, regiert 1627—1684), der Sohn Karls I., wird häufig als eigent-



2. SANDRO BOTTICELLI: Madonna mit dem Kinde.



licher Gründer der Gemäldegalerie bezeichnet. Wie sehr ihm die bildende Kunst und besonders seine Bildersammlung am Herzen lagen, beweist die von ihm verfaßte Instruktion für seinen Sohn Hans Adam, die sich nebst vielen anderen Dingen auch ausführlich über die Kunst verbreitet[1]). Der junge Fürst wird in dem Abschnitte, der von den Gemälden handelt, aufgefordert, die „Quardaroba, in welcher alle Mobilia und Raritäten sein, in einer gutten Ordnung und Stand zu erhalten", er möge besonders auf die Gemälde achten, die er wegen ihrer Kunst, Seltenheit und des hohen Wertes vor allem schätzen solle. Diese müssen vor Staub und Feuchtigkeit der Mauer geschützt werden, es sei am besten, sie im Winter von den Wänden wegzunehmen oder sie mit Leisten zu versehen, damit sie die Mauer nicht berühren können. Auch vor den Strahlen der Sonne, wie vor dem Rauch der Kamine und Öfen mögen sie behütet werden. Äußerst vorsichtig müsse man beim Überführen der Gemälde an einen anderen Ort zu Werke gehen, das Rollen der Leinwand sei ungemein schädlich, am besten sei, sie nach der gegebenen Anweisung in Kisten zu verpacken. In dem Abschnitte „Von Künstlern" führt der Fürst an, daß er unter seine Bediensteten auch einen Maler und einen Bildhauer aufgenommen habe, und rät seinem Sohne, auch in Hinkunft tüchtige Künstler in seine Dienste zu nehmen und gut zu besolden. Von großer Wichtigkeit sei es, einen guten Baumeister in Diensten zu haben; es wäre aber auch notwendig, daß sich sein Nachfolger selbst eingehend mit der Architektur beschäftige, um die Ausführung von Bauten leiten zu können. Das Studium der Baukunst legt der Fürst dem Prinzen nochmals in dem Kapitel „Von Erlernung der Architektur und Musik" ans Herz. Im Abschnitte „Von Reisen" macht der Fürst auf die Sehenswürdigkeiten der einzelnen Länder aufmerksam. Viel Schönes in dieser Hinsicht biete Italien, dessen Gebäude (besonders zu Rom und Genua), Statuen und Gemälde eine eingehende Betrachtung verdienen. Die Fürsorge, welche der Fürst der Erhaltung seiner Bilder gewidmet hat,

[1]) Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. 1877, II, S. 395 ff.

ist in der Familie erblich geblieben; es dürfte kaum eine zweite Galerie geben, in der so viele tadellos erhaltene und so wenige schlecht restaurierte Bilder zu finden sind wie in dieser.

Welche Gemälde von Karl Eusebius erworben wurden, ist allerdings nicht mehr nachweisbar. Häckelberg (Fata Liechtensteiniana, 1725) spricht von einem „berühmten Hieronymus von Raffael", für den der Fürst Tausende gegeben habe. Falke vermutet, daß darunter möglicherweise der „Heilige Hieronymus" von Guido Reni (Nr. 2) gemeint sein könne[1]). Eines der herrlichsten Werke der Galerie, die „Himmelfahrt Mariä" von Rubens (Nr. 80), wird ebenfalls als eine Erwerbung des Fürsten angesehen. Die Haustradition besagt, daß das Bild für die Pfarrkirche von Feldsberg gemalt worden sei, welche vom Fürsten erbaut und 1671 eingeweiht wurde. Schon ältere, allerdings nicht immer zuverlässige topographische Werke berichten in ähnlichem Sinne. Weiskern führt in seiner Topographie von Niederösterreich (1769) an, daß das Bild einst den Hochaltar der Feldsberger Pfarrkirche zierte, zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges (!) nach Wien gebracht und durch eine Kopie von dem Maler Fanti ersetzt wurde. Schweickhardt (1834) bemerkt, daß das erwähnte Gemälde 1756 unter dem Fürsten Josef Wenzel in die Wiener Sammlung überführt wurde, das in der Kirche oberhalb desselben angebrachte, die hl. Dreifaltigkeit darstellende Bild aber sei ein Original von Rubens. Wir wollen versuchen, wenigstens einen Teil dieser Behauptungen als möglich nachzuweisen.

Einige Jahre nach dem Tode seines Vaters unternahm der neunzehnjährige Fürst in den Jahren 1630—1632 eine Reise, die ihn gewiß auch nach Frankreich, dessen Besuch auch damals für die reisenden Kavaliere unerläßlich war, führte. Auch sein Vater hatte dieses Land besucht, der Fürst selbst aber zeigte in seiner prächtigen Hofhaltung zu Feldsberg, daß er mit französischer Sitte wohlvertraut war, in der Instruktion an seinen Sohn empfiehlt er demselben dringend einen längeren Aufenthalt in Paris. Daselbst wäre auch Karl Eusebius die Möglichkeit geboten gewesen, unter anderen Werken des

---

1) Falke, a. a. O. II, S. 303 f.

großen Niederländers den Gemäldezyklus, welchen Rubens im Auftrage der Maria von Medici für den Luxembourgpalast gemalt und 1625 vollendet hatte, zu sehen. Vielleicht hat der kunstliebende Sohn eines kunstsinnigen Vaters auch in den Niederlanden Bekanntschaft mit den Werken des Meisters gemacht. Als der Fürst in seine Heimat zurückgekehrt war, begann er an die Ausführung seines Lieblingsplanes, der Errichtung der großartigen Pfarrkirche seiner Residenz, zu schreiten. Die Anregung dazu kann er von seinem kunstverständigen Oheim Maximilian, der anfänglich die Verwaltung seiner Güter leitete, empfangen haben. Maximilian hatte ja selbst durch die Erbauung des Schlosses zu Rabensburg, dessen Hauptsaal er mit Malereien aus seinem eigenen Kriegsleben schmücken ließ, und die Errichtung der stattlichen Wranauer Pfarrkirche mit der fürstlichen Gruft seinen Kunstsinn betätigt. Liegt es nun nach dem Gesagten nicht nahe, anzunehmen, daß für die Herstellung der beiden Bilder für den Hochaltar der mit riesigen Mitteln erbauten Kirche, zu welcher schon 1631 der Grundstein gelegt worden war, der große Niederländer in Aussicht genommen wurde, der, nach der Malweise zu schließen, das Bild um 1635 gemalt hat? Zudem weisen auch die übrigen Altarblätter des Gotteshauses in Stil und Farbengebung auf die vlämische Schule in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts hin. Auf einem derselben, das die Heilige Familie darstellt, ist noch die Signatur des Rubens-Schülers Frans de Neve († 1681) zu erkennen, der in mehreren Kirchen Österreichs Altarbilder gemalt hat. Ein gewichtiger Grund für die Annahme, daß das Himmelfahrtsbild einst in Feldsberg war, scheint mir auch darin zu liegen, daß die Bogenzwickel des halbrund abgeschlossenen Originals in der Galerie leer gelassen und mit graubrauner Farbe überstrichen sind, während sie auf der Kopie von dem zarten, geschnitzten und vergoldeten Rankenwerk des Rahmens ausgefüllt werden, was sich leicht daraus erklären ließe, daß bei der Übertragung des Bildes nach Wien, die jedenfalls in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgte, als Fürst Josef Wenzel eine Reihe von Bildern von seinen Besitzungen nach Wien bringen ließ, der ursprüngliche Rahmen an Ort und

Stelle belassen und das Original mit einem neuen Rahmen versehen wurde. Der Einwurf Bodes gegen die Überlieferung, daß, da das Bild ohnehin einen halbrunden Abschluß besitzt, dasselbe nicht noch einen lünettenartigen Abschluß durch das Dreifaltigkeitsbild haben kann, ist nicht berechtigt; denn das letzterwähnte Bild ist rechteckig und in ziemlicher Höhe über dem eigentlichen Altarbild angebracht. Eine genaue Untersuchung des Dreifaltigkeitsbildes und eine Vergleichung der Maße der Kopie mit denen des Originals, das eine Höhe von 5·04 m und eine Breite von 3·52 cm besitzt, wäre geeignet, unsere Ansicht zu erhärten; die Säulenarchitektur des Altars ist nämlich derartig gebildet, daß sich kein größeres, schwerlich auch ein kleineres Bild in dieselbe hineingefügt hätte. Den angeregten Untersuchungen stellen sich jedoch infolge der bedeutenden Höhe der Kirche mannigfache Hindernisse entgegen. Würden sie einmal ausgeführt werden und im Sinne unserer Ausführungen ausfallen, so wäre es wohl erwiesen, daß die Anschaffung der beiden Bilder auf Karl Eusebius zurückgeht, womit allerdings noch nicht der Beweis erbracht wäre, daß dieselben auf Bestellung des Fürsten gemalt worden sind, da auch ein späterer Ankauf vorliegen könnte. An die Möglichkeit, daß an die Stelle eines anderen, älteren Altarblattes, das, nach den übrigen Gemälden zu schließen, jedenfalls auch ein bedeutendes Werk gewesen sein müßte, die Fantische Kopie getreten wäre, läßt sich wohl schwer denken. Nach Smith wäre das Bild für die Karthäuser-Kirche in Brüssel gemalt worden; in derselben befand sich nämlich nach einer Beschreibung aus dem Jahre 1659 ein Bild der Himmelfahrt von Rubens.

Als eine Erwerbung des Fürsten ist möglicherweise auch die große, in helles Silberlicht getauchte „Heilige Nacht“ von Guido Reni (Nr. 40) anzusehen. Sie zierte einst die Kapelle des von Karl Eusebius erbauten Feldsberger Schlosses und wurde unter dem Fürsten Hans Adam durch eine Kopie von dem fürstlichen Galerieinspektor Menardi ersetzt [1]).

[1]) Dr. Th. v. Frimmel, Beilage der „Blätter für Gemäldekunde“. II, S. 22 und 28. (Diese Quelle wird fortan kurz unter „Frimmel“ angeführt.)

Fürst Johann Adam Andreas (geboren 1662, regiert 1684 bis 1712) bestimmte den von ihm erbauten Palast in der Bankgasse zur Aufnahme von Kunstwerken und Gemälden, die indes nicht zu einer eigentlichen Galerie vereinigt wurden, sondern in erster Linie zum Schmucke der Wohnräume dienten. Ein Verzeichnis der Bilder, die der Fürst besaß, besteht nicht; doch läßt sich wenigstens eine größere Anzahl von Gemälden feststellen, die von demselben erworben wurden. In erster Linie gehören hierher Werke jener Meister, welche Hans Adam mit der Ausschmückung des erwähnten Palastes, des Sommerpalastes in der Roßau und des Schlosses zu Feldsberg beschäftigte[1]). Es sind dies besonders der Bologneser Historienmaler Marcantonio Franceschini, der Venezianer Antonio Bellucci, der Jesuitenpater Andrea dal Pozzo, der Mailänder Andrea Lanzani und Johann Franz Michael Rottmayr von Rosenbrunn. Schon im Jahre 1691 sandte Franceschini[2]) an den Fürsten zwei Bilder, nämlich die Halbfiguren der Stärke und Weisheit (vielleicht alt Nr. 583 und 586)[3]), ihnen folgten noch zahlreiche andere, die sämtlich mit hohen Summen bezahlt wurden. Von den 42 Gemälden des Malers, welche die älteren Kataloge anführen, befinden sich gegenwärtig außer den Deckengemälden des ersten Stockwerkes nur mehr vier Tafelgemälde mit Darstellungen aus dem Leben der Diana in der Galerie selbst, und zwar an der Fensterwand des Rubens-Saales, für welche sie wohl auch ursprünglich bestimmt waren (alt Nr. 100—103). Das Stiegenhaus enthält gleichfalls einige Werke von der Hand des Meisters: „Apollo und Diana" (alt Nr. 1), „Venus und Adonis" (alt Nr. 4), „Adonis auf der Jagd" (alt Nr. 6), „Die Geburt Apollos und Dianas" (alt Nr. 7) und „Eine Parze" (alt Nr. 44). Die übrigen Bilder, die seinerzeit den Eintrittssaal fast ganz füllten, befinden sich seit 1899 nicht mehr in der Galerie und haben einer herrlichen Sammlung von Werken

---

[1]) Falke, a. a. O. II, S. 336 f. — Frimmel, S. 23 und 28.

[2]) G. K. Nagler, Neues allgemeines Künstlerlexikon. München 1837, IV, S. 436 f.

[3]) Die Bezeichnung „alt" bezieht sich auf die Nummern des Falkeschen Kataloges aus dem Jahre 1873.

der Plastik und des Kunstgewerbes Platz gemacht. Vermutlich hat auch der Fürst von den anderen für ihn beschäftigten Künstlern Tafelgemälde für seine Sammlung erworben; alle früher erwähnten Maler sind nämlich durch Werke in der Galerie — allerdings sind die meisten derselben jetzt nicht aufgestellt — vertreten, so Bellucci [1]) durch zwei Gegenstücke, Kindergruppen mit den Emblemen des Krieges und Friedens (alt Nr. 98 und 104), und das Bild „Venus und Amor" (alt Nr. 319), Lanzani durch ein großes Gemälde, welches zwei heilige Einsiedler darstellt (alt Nr. 317), Pozzo [2]) durch die sechs lebensgroßen Figuren von biblischen Personen und Heiligen, und zwar des Noah, des Hiob und der Heiligen Hieronymus, Sebastian, Gregorius und Augustinus (alt Nr. 198, 200, 346, 348, 643 und 645) und Rottmayr durch die mythologischen Gemälde „Diana und Endymion", „Venus und Adonis" und „Jupiter und Antiope" (alt Nr. 95—97). Aber auch andere Künstler traten mit dem Fürsten in Verbindung. Carlo Cignani malte für denselben ein Bacchanal (alt Nr. 27). Im Jahre 1709 kam der Porträtmaler Johann Kupetzky auf die Einladung des Fürsten nach Wien und erhielt von ihm den Auftrag, sein Bildnis, ein Kniestück in Lebensgröße, zu malen. Der Künstler entledigte sich seines Auftrages in außerordentlich zufriedenstellender Weise, so daß auch Kaiser Josef I., dessen Gemahlin und andere hochstehende Persönlichkeiten Kupetzky mit Bestellungen beehrten [3]). 1705 malte Georg Philipp Rugendas, der sich ebenfalls längere Zeit in Wien aufhielt, zwei größere Bilder für den Fürsten (möglicherweise die „Kriegsszene", Nr. 502, und den „Soldatenzug," alt Nr. 913) [4]). Offenbar sind auch die vier Stilleben von Dirck van Valckenborch (Nr. 763, 765, 782 und 784) von dem

---

[1]) Nagler, 1835, I, S. 366. — Dr. Julius Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon. Leipzig 1885, III, S. 433 f.

[2]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines zu Wien. Wien 1886, XXIII, S. 232.

[3]) Nagler, 1839, VII, S. 214 ff. — Alexander Nyári, Der Porträtmaler Johann Kupetzky. Wien 1889, S. 43 f. und 53.

[4]) Dr. Th. v. Frimmel, Kleine Galeriestudien. Dritte Folge. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Leipzig 1898/99, Bd. I, 1. Kap., S. 28.



3. FRANCIABIGIO: Männliches Bildnis.



Künstler während seines Aufenthaltes in Wien von Hans Adam erworben worden [1]). Falke vermutet auch, daß ein Teil der ansprechenden, dekorativ wirksamen Bilder Franz Werner Tamms (die Galerie zählt im ganzen 24 Gemälde von seiner Hand), der gleichfalls längere Zeit in Wien lebte, in diese Reihe gehören. Soweit die Bilder datiert sind, fällt die Entstehung folgender Werke Tamms in die Regierungszeit des Fürsten: Nr. 767, „Totes Geflügel", und Nr. 780, „Jagdbeute" (beide aus dem Jahre 1706), ferner die Frucht- und Blumenstücke Nr. 1260, 1262, 153 und 157 (alte Nummern), die beiden ersten 1707, die letzteren 1709 gemalt.

In jedem Kunstfreund, der die Galerie besucht, wird der Zyklus mit den Darstellungen des Opfertodes des römischen Konsuls Decius Mus (Nr. 47—53 und 78), der vor uns in gewaltigen Zügen ein Stück Römerlebens entrollt, wie es ähnlich nur Shakespeare in seinen Dramen gelungen ist, einen unverwischbaren Eindruck hinterlassen. Die großartigen Kompositionen wurden nach Skizzen des Rubens von dessen Schüler A. van Dyck unter Beihilfe und Nachbesserung des Meisters als Vorlagen für Tapisserien im Jahre 1618 gemalt.

Erst in jüngster Zeit wurde urkundlich festgestellt, daß Fürst Hans Adam zum mindesten sechs Gemälde des Zyklus angekauft hat. Dieselben sind identisch mit jenen Bildern, von denen eines 1661 im Besitz des Antwerpener Kaufmannes Jan Bapt. van Eyck war, während fünf andere Gemälde der Suite damals von dem Genannten, einem J. C. de Witte und dem bekannten Maler Gonzales Coques um 400 flandrische Pfunde oder 2400 Gulden angekauft wurden. Sämtliche Stücke kamen im großen Saale des Hauses des Junkers van Eyck auf der Lange Gasthuisstraat zur Aufstellung. Nach dem Tode des G. Coques (1684) blieben sie alleiniges Eigentum des van Eyck, nachem de Witte schon 1664 aus der Besitzgemeinschaft ausgetreten war. Als der Eigentümer starb, kamen die Gemälde zur Versteigerung. Nach Frimmels Ansicht wären die im Nachlaßinventar (9. Juli 1692) verzeichneten Bilder folgende

[1]) Nagler, 1849, XIX, S. 308 f.

gewesen: „Die Kundmachung des Traumes", „Die Opferschau", „Die Heimsendung der Liktoren", „Schlacht und Tod", „Das Leichenbegängnis" und „Die Trophäe". „Die Todesweihe" und „Die triumphierende Roma" fehlten[1]). Das Verdienst, Licht in die Geschichte der Erwerbung gebracht zu haben, gebührt Dr. Viktor Fleischner, der als erster einen gelegentlich der Neuordnung des Liechtensteinschen Hausarchivs entdeckten Brief des Wiener Hof- und Kammerjuweliers und Kunsthändlers Markus Forchondt († 1709) an den Fürsten publizierte[2]). Forchondt tritt in den fürstlichen Rechnungen nicht nur mit Juwelenverkäufen auf, sondern lieferte dem Fürsten wiederholt Gemälde und auch Gobelins für das neuerbaute Majoratshaus. Ebenso stand ein Verwandter desselben, Justus Forchondt in Antwerpen, als Gemälde- und Juwelenverkäufer in Beziehungen zum Fürstenhause. Zwei Tage vor der Inventaraufnahme im Hause van Eycks richtet Markus Forchondt aus Antwerpen einen Brief an den Fürsten, in welchem er demselben Mitteilung darüber .macht, „das eyne Verlassensiaft vorhanden ist darinn viel rare Malerey von Antonius von Dyck die Historie von Desius soo in 5 oder 6 Stuck bestehet, solche baldt (in 3 oder 4 Wochen) vercauft wierdt werden". Sollte der Fürst geneigt sein, die Bilder, die an den Meistbietenden verkauft würden, zu erwerben, so wolle der Kunsthändler trachten, dieselben um einen billigen Preis zu erstehen. Die Malereien seien in Gobelins vielfach nachgebildet worden, u. a. besitze der Kaiser (Leopold I.) ein Zimmer, das mit solchen geschmückt sei und welches die kaiserlichen „Tapitsierer" dem Fürsten zeigen könnten. Die großen Gemälde besäßen lebensgroße Figuren, seien jedoch nicht mit den Borten der Gobelins versehen. Das Schreiben Forchondts wurde am 25. Juli 1692 präsentiert, eine Antwort darauf wurde bisher im Archiv nicht nachgewiesen, wohl aber findet sich in der Hofzahlamts-Rechnung von Weih-

[1]) Neue Freie Presse. 16. Februar 1903, S. 1 ff. — W. Bode, Rembrandt und seine Zeitgenossen. Leipzig 1906, S. 272 f. — Frimmel, S. 31 ff.

[2]) Neue Freie Presse. 7. Oktober 1907, S. 1 ff. — Kunstchronik. N. F. 1908, XIX, Sp. 145 ff.

nachten 1695 bis St. Joannis Baptistae 1696 die Eintragung: „H. Marco Forchand für 8 Stuckh Mahlerey von Antonio von Daykh zahlt lauth Quittung vnd zuruckh gestelten Reuers bezahlet ... 11.000 fl." Aus dieser Notiz ist allerdings nicht zu ersehen, ob in den verkauften Gemälden die zwei fehlenden Bilder der Reihe enthalten sind, die ja der Verkäufer möglicherweise selbst besessen oder anderwärts erworben haben konnte, oder ob zwei andere Werke van Dycks mit den sechs Bildern der Decius-Reihe an den Fürsten verkauft wurden. Durch den bis nun unbekannten Brief Forchondts und die wohl mit Recht darauf bezogene Zahlamtsnotiz ist nicht nur die Identität des Decius-Zyklus mit den Bildern aus dem Besitze des van Eyck erwiesen, sondern auch festgestellt, daß wenigstens sechs Bilder dieser Folge vom Fürsten Johann Adam Andreas erworben wurden. Damit erscheinen auch jene unsicheren literarischen Angaben, auf welche man bis heute in dieser Hinsicht angewiesen war, richtiggestellt. Der Fantische Katalog (1767) führt schon die ganze Reihe von acht Bildern als Bestandteil der Galerie an.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wurden auch die Hauptbilder des Zyklus durch Wiener Stecher in großen Blättern vervielfältigt, die alle zu den besten Leistungen derselben gehören. Andreas Schmutzer († 1739) und dessen Bruder Josef († 1740) stachen „Die Kundmachung des Traumes", „Die Opferschau" und „Die Todesweihe"[1]; Gustav Adolf Müller führte die Stiche „Die Heimsendung der Liktoren" (1759) und „Schlacht und Tod" (1762) nach Zeichnungen des Galerieinspektors Domenico Mainardi aus[2]; „Die Leichenfeier" und

[1]) Nagler, 1845, XV, S. 375 f. — M. Ch. Le Blanc, Manuel de l'amateur d'estampes. Paris 1857, III, Nr. 13–15. — Wurzbach, Biographisches Lexikon. 1875, XXX, S. 344. — K. v. Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. Berlin 1891, S. 262. — Müller-Singer, Allgemeines Künstlerlexikon. Frankfurt a. M. 1901, IV, S. 214. — Das Todesjahr des Andreas Schmutzer wird auch mit 1740 und 1741 angegeben.

[2]) Nagler, 1840, IX, S. 561 f. — Le Blanc, III, Nr. 6 und 7. — Wurzbach, 1868, XIX, S. 354 f. — Lützow, S. 262. — Müller-Singer, 1898, III, S. 263.

„Die triumphierende Roma“ wurden von Adam von Bartsch (1757—1821) in den Jahren 1794 und 1798 gestochen [1]). Diese beiden Blätter, die zu den glücklichsten unter den ausgeführten Linienstichen dieses Meisters gehören, sind mit der Widmung an den Fürsten Alois I. und der Adresse von Artaria und Co. versehen und tragen gleich allen übrigen Stichen der Folge das Liechtensteinsche Wappen. Das erstgenannte Blatt von Bartsch ragt auch durch seine Größe hervor (570 mm hoch und 888 mm breit). Nur selten sind die Kupferstichsammlungen im Besitze sämtlicher Blätter der Serie; die ganze Folge nebst interessanten Probedrucken und Drucken vor aller Schrift befindet sich auch u. a. in der Albertina in Wien.

Fürst Hans Adam hatte in seinem Testamente die wertvollsten jener Schätze der Kunst, die sich im Majoratshause, im Roßauer Palaste und auf den übrigen Schlössern befanden, seinem Neffen Emanuel vererbt. Diese Verfügung wurde von dem Nachfolger des Fürsten in der Regierung des Hauses, Anton Florian (geboren 1656, regiert 1712—1721), angefochten, allerdings ohne Erfolg. Erst dessen Sohne, dem Fürsten Josef Johann Adam (geboren 1690, regiert 1721—1732), gelang es, im Jahre 1722 durch einen Vergleich Bibliothek und Kunstsammlungen als Fideikommiß wieder der Primogenitur einzuverleiben [2]). Als eine Erwerbung Anton Florians dürfen wir wohl das von Johann Georg von Hamilton 1702 gemalte Bild „Die kaiserliche Reitschule“ (alt Nr. 759), eines seiner bekanntesten Bilder, ansehen; in der Mitte bemerkt man Karl VI., auf einem Schimmel reitend, im Vordergrunde aber steht der Fürst selbst an der Seite eines anderen Kavaliers. Das Bild muß kurz vor der Abreise Karls nach Spanien gemalt worden sein, wohin ihm Anton Florian als leitender Minister folgte (1702).

Außerordentlich große Verdienste hat sich Fürst Josef Wenzel (geboren 1696, regiert 1748—1772) um die Galerie

---

[1]) Nagler, 1835, I, S. 304. — Le Blanc, 1854, I, Nr. 308 und 309. — Wurzbach, 1856, I, S. 173. — Lützow, S. 296.

[2]) Falke, a. a. O. II, S. 354 f., III, S. 71 f.

erworben[1]). Viele Gemälde, denen die Galerie in erster Linie ihren Weltruhm verdankt, mögen durch ihn erworben worden sein, so die meisten Gemälde von Rubens und van Dyck, das herrliche Selbstporträt von Rembrandt mit Federbarett und goldgesticktem, violettgrauem Sammetmantel aus dem Jahre 1635 (Nr. 84), das kleine Frauenbildnis von Lionardo da Vinci (Nr. 32) und die meisten Bilder der niederländischen Kleinmeister (nach Bode). Der Fürst vereinigte ferner viele, auf verschiedenen Schlössern zerstreute Bilder mit der Wiener Sammlung und sorgte für die Abfassung eines für jene Zeit ausgezeichneten Kataloges derselben.

Schon zu jener Zeit, als Josef Wenzel noch nicht Chef des Hauses war und über keine bedeutenden eigenen Mittel verfügte, benützte er jede Gelegenheit, hervorragende Kunstwerke zu erwerben. So malte Philipp Ferdinand von Hamilton in seinem Auftrage mehrere Bilder, welche noch heute der Galerie angehören. Es sind dies wahrscheinlich die Tierstücke, welche einen weißen Hund, einen Vorstehhund (1726), einen Hasen (1732) und lebendes Geflügel (1733) darstellen (alt Nr. 1157, 1172, 1273 und 1272). Auch Franz Werner Tamm war für diesen Fürsten tätig. Auf seiner Rückreise von der Rheinarmee (1735) trat derselbe in Kassel mit dem Landgrafen Wilhelm von Hessen in Verbindung, der in der Folge auch bemüht war, den Wünschen des Fürsten nach Gemälden und anderen Kunstwerken (so ist z. B. von Huysum die Rede) nachzukommen. Die beste Gelegenheit, für die Vermehrung seiner Sammlung tätig zu sein, bot sich Josef Wenzel zur Zeit, als er kaiserlicher Botschafter in Paris war (1738—1741). Der 81jährige Hyacinthe Rigaud malte ihn daselbst in zwei Bildnissen (1740) im Ornate des Ordens vom goldenen Vliese, welche die vornehme, glänzende Erscheinung desselben mit dem ganzen Pompe seiner Zeit wiedergeben. Das kleinere der Bilder, welches den Fürsten in ganzer Figur darstellt, gehört zum Bestande der Galerie (Nr. 670), das andere, ein Kniestück, wird im Majoratshause aufbewahrt.

---

[1]) Falke, a. a. O. III, S. 111, 123 f., 168 und 224 f. — Frimmel, S. 23 f., 25 f. und 28. – Die graphischen Künste. 1888, S. II.

Vom Jahre 1907 an war dasselbe für längere Zeit auch in der Galerie ausgestellt. Das prunkvolle Bildnis, ein charakteristisches Werk jener Epoche, von blendender Farbenpracht und sorgfältigster Ausführung, zeigt den Fürsten in blanker Rüstung, umwallt von prächtigem Hermelinmantel, geschmückt mit dem Orden des goldenen Vlieses, den Feldherrnstab in der Rechten haltend. Ein reicher Barockrahmen umschließt das Porträt in wirkungsvoller Weise[1]). Falke gibt auch an, daß der Fürst die vier reizenden Genrebildchen von Jean Battiste Chardin beim Maler selbst angekauft habe. Es sind dies „Das Frühstück“ (Nr. 379), „Der Ausgang zur Schule“ (Nr. 371, 1735 gemalt), „Eine Köchin“ (Nr. 369, 1738) und „Die Heimkehr vom Markte“ (Nr. 376, 1738). Der malerische Reiz, der in der Zartheit der Farbengebung und in der Feinheit der Lichtwirkung liegt, rechtfertigt es, wenn man diese Werke zu dem besten zählt, was die französische Kunst jener Zeit geschaffen hat. Auch die Erwerbung der sieben großen Emailtafeln (42 cm hoch, 52·5 cm breit) von Pierre Courtois mit Szenen aus dem trojanischen Kriege fällt in die Zeit des Aufenthaltes Josef Wenzels in Frankreich[2]). Aus dem Nachlasse des Prinzen Eugen erwarb derselbe eine der schönsten antiken Bronzen, den betenden Knaben, eine griechische Siegerstatue aus der Schule Lysipps vom Ausgange des vierten Jahrhunderts. Da der Fürst aber zu jener Zeit nur über verhältnismäßig geringe Mittel verfügte und noch dazu damals für seine artilleristischen Studien größerer Summen bedurfte, sah er sich veranlaßt, die Figur, die für 500 Dukaten und einige kostbare antike Gegenstände in seinen Besitz übergegangen war, im Jahre 1747 um 5000 preußische Taler an Friedrich den Großen zu verkaufen. Schon früher hatte Josef Wenzel dieselbe von Camerata in Kupfer stechen lassen; ehe sie von Wien wegkam, wurde von dem Werke noch ein Gipsabguß gemacht, welcher sich heute im Rubens-Saal der Galerie befindet. Die schlanke Bronzestatue von edelster Formenbildung aber bildet

---

[1]) Th. v. Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. Wien 1908, IV, S. 112.

[2]) Falke, a. a. O. III, S. 168.



4. PARIS BORDONE: Männliches Bildnis.

gegenwärtig das berühmteste Stück unter den Einzelwerken der Berliner Antikensammlung [1]).

Ein Jahr nach dem Verkaufe des kostbaren Werkes gelangte der Fürst als Nachfolger Johann Nep. Karls (geboren 1724, regiert 1732—1748) in den Besitz der Güter seines Hauses, dessen reiche Mittel ihm nun auch für seine kunstfreundlichen Bestrebungen zu Gebote standen. Erst von dieser Zeit an können die großen Erwerbungen für seine Galerie begonnen haben, von denen eingangs die Rede war. Leider fehlen auch hier über die Art der Ankäufe urkundliche Quellen und die literarischen sind nur in den seltensten Fällen sicher. Perger berichtet [2]), daß der Fürst während seines Aufenthaltes in Italien im Jahre 1767 die entzückende „Lautenspielerin" von Michelangelo da Caravaggio (Nr. 31), durch die feine Farbenharmonie und charakteristische Wiedergabe des grellen Lichtes eines der eigenartigsten Werke des großen Naturalisten, um einen bedeutenden Preis erworben hätte.

Die in der Galerie dem Adriaen Hanneman zugeschriebenen, von Bode als Jugendwerke des Rubens erkannten Orgelflügel mit Gruppen musizierender Engel (Nr. 136 und 139) wurden im Jahre 1770 von dem Fürsten erworben. (Bode.) Daran schließt sich eine große Zahl von Werken zeitgenössischer Künstler an, so die Nachahmungen von Basreliefs von Marten Joseph Geeraerts, Kinder und Amoretten darstellend, wie Nr. 530 (1752), Nr. 566 und 590, die Stilleben von W. Fr. v. Roye (in der Galerie unter Nr. 759 und 761 nach der

---

[1]) Königliche Museen zu Berlin, Beschreibung der antiken Skulpturen. Berlin 1891, S. 2 ff. (Conze und Kekulé.) Daselbst auch die außerordentlich reiche Literatur über die Statue. — Vergleiche ferner: A. Ilg, Prinz Eugen von Savoyen als Kunstfreund. Wien 1889, S. 38 f. — Falke, a. a. O. III, S. 157 f. — Kunstchronik. N. F. 1897, VIII, Sp. 268, 1904, XV, Sp. 153. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1905, XVI, S. 28. — Karl Woermann, Geschichte der Kunst. Leipzig 1900, I, S. 365. — Westermanns Monatshefte. Braunschweig 1907, LI, S. 247 f.

[2]) A. R. v. Perger, Die Kunstschätze Wiens. I, S. 20. — In trefflicher Weise berichtet Wolfgang Kallab in einem ausführlichen Aufsatz über Caravaggio über dieses Bild. (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1907, XXVI, S. 280 f.)

allerdings nicht ganz deutlichen Signatur als Werke des J. Roy angeführt [1]), das um einen hohen Preis erworbene Selbstporträt Christian Seybolds (Nr. 130) aus dem Jahre 1761, vielleicht auch das Bildnis seiner Tochter (Nr. 132) und vor allem die beiden prächtigen, durch den gegenwärtigen Fürsten der Galerie einverleibten Ansichten des Liechtensteinschen Palastes in der Roßau von Bernardo Belotto (Canaletto), der in den Jahren 1758—1760 in Wien tätig war [2]). Sie vereinigen alle Vorzüge des großen Meisters in sich, die vollendete Beherrschung der Perspektive, die unübertreffliche Wiedergabe der Wirkung des hellen Sonnenlichtes und der feinen Lufttöne, die wunderbare Klarheit der Farbe und die virtuose Behandlung der Staffage. Die wenigen Figuren, die mit sicherer Hand hingesetzt sind, fügen sich vortrefflich in die Darstellung ein und steigern besonders in koloristischer Hinsicht die Gesamtwirkung der Bilder. Das eine der beiden Gemälde gibt eine Seitenansicht des Palastes, aufgenommen von der Terrasse der Nebengebäude; der Blick fällt ferner auf das Belvedere im Hintergrunde des Gartens und die Liechtenthaler Pfarrkirche, den Abschluß des Ganzen bilden die Höhen des Kahlen- und Leopoldsberges. Leichte Abendwolken röten den Horizont, während die kräftigen Massen des Gebäudes tiefe Schatten auf ihre nächste Umgebung werfen. Im zweiten Bild hat der Maler die Gartenseite des Palastes, vom Belvedere aus gesehen, dargestellt. Links und rechts schließen sich an das Gebäude die hohen Häuser der Stadt, aus welchen zahlreiche Kirchtürme hervorragen, an. Besonders die schönen Anlagen des Gartens sind in diesem Bilde vortrefflich zur Geltung gebracht. Mehrere Künstler wurden vom Fürsten beauftragt, sein Porträt zu malen, so W. Roye, Fanti (in Kupfer gestochen von J. M. Schmutzer) [3]), Euseb. Joh. Alphen (das 1769 gemalte Pastellbildnis findet sich 1783 in Mechels Katalog der kaiserlichen Galerie im Belvedere verzeichnet), Sanchec d'Avila (1762), Rosalba Carriera, Josef

[1]) Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1906, II, S. 198.

[2]) Frimmel, Kleine Galeriestudien. N. F. Leipzig 1896, III, S. 31.

[3]) Nagler, 1845, XV, S. 376 ff.

Hickel und Jean Etienne Liotard[1]). Das Pastellgemälde des letzteren wurde von Domenico Cerasoli in Mosaik ausgeführt (alt Nr. 613)[2]).

Wir wenden uns nun den Männern zu, welche den Fürsten als Galerieinspektoren, beziehungsweise -direktoren in der Verwaltung der Gemäldesammlung unterstützten. Als Nachfolger des Inspektors Menardi trat der Architekturmaler Ercole Gaetano Fanti nach dem Tode des Prinzen Eugen († 1736), der ihn nach Wien berufen hatte, in die Dienste des fürstlichen Hauses[3]). Nach dessen Ableben (1759) erhielt sein Sohn Vincenzio diese Stelle, welche er bis zu seinem Tode versah. 1767 erschien der von demselben verfaßte, erste gedruckte Katalog der Galerie in italienischer Sprache[4]). Der Titel lautet: Descrizzione completa di tutto ciò che ritrovasi nella Galleria di Pittura e scultura di sua altezza Giuseppe Wenceslao del S. R. I. Principe regnante della casa di Lichtenstein ... data in luce da Vincenzio Fanti Pittore Viennese .... In Vienna nella Stamperia aulica die Giovanni Tommaso de Trattnern MDCCLXVII. Nach einer Einleitung folgt der Katalog der Gemälde (540 Nummern) mit Anführung der Künstlernamen, einer knappen Beschreibung der Bilder und Angabe der Maße. Zugleich werden die in den einzelnen Räumen aufgestellten Skulpturen und kunstgewerblichen Objekte (147 Nummern) katalogisiert. Im zweiten Teile werden Mitteilungen über den Lebenslauf der in der Galerie vertretenen Meister gemacht und die seinerzeitigen Quellen dafür angegeben. Namentlich die Bemerkungen über zeitgenössische Künstler sind vielfach von Bedeutung für die Kunstgeschichte. Die Anordnung der einzelnen Teile des Werkes ist übersichtlich, die Ausstattung des Quartbandes eine gediegene, Titel- und Schlußvignetten, allegorische Figuren und Embleme, sind vorzügliche Stiche J.

---

1) Frimmel, S. 78 ff.

2) Nagler, 1835, II, S. 471.

3) Allgemeine Kunstchronik. Wien 1879, II, S. 63 und 78 f. — Nagler, 1837, IV, S. 242. — Frimmel, S. 28.

4) Nagler, 1837, IV, S. 242. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1867, II, S. 48. — Frimmel, S. 25 f. und 78 ff.

Schmutzers nach Zeichnungen V. Fantis. Trotzdem verläßliche Angaben über die Herkunft der einzelnen Bilder fehlen, ist der Katalog eine unentbehrliche, leider noch nicht ganz ausgeschöpfte Quelle für die Geschichte der Galerie. Eine von Fanti beabsichtigte Publikation der Galerie in Stichen kam nicht zustande.

Neben den beiden Fanti werden zur Zeit des Fürsten Josef Wenzel der Tiermaler Josef Reinisch [1]) und der fürstliche Hofmaler Lukas Bauer [2]) als Galeriedirektoren genannt.

Auf den Stichen G. A. Müllers nach den Gemälden des Decius-Zyklus (1759 und 1762) wird Domenico Mainardi als Galerieinspektor angeführt. Derselbe war fürstlicher Hofmaler und in den Jahren 1732—1733 mit der Ausmalung der großen Säle in den Liechtensteinschen Schlössern Aussee und Neuschloß bei Littau in Mähren beschäftigt [3]). Ob derselbe identisch mit dem bereits genannten Menardi ist, wage ich vorläufig nicht zu entscheiden. Es fällt eben schwer, auf Grund literarischer Angaben die Reihenfolge der Galerievorstände jener Zeit genau festzustellen.

Nagler führt an, daß Johann Dallinger von Dalling der Ältere auf Empfehlung Fantis zu dessen Nachfolger als Inspektor der Galerie bestellt wurde [4]). Im Auftrage des Fürsten Franz Josef I. (geboren 1726, regiert 1772—1781) verfaßte dieser einen neuen Katalog der Galerie, der von dem Abbate Lucchini ins Französische übersetzt wurde und im Jahre 1780 erschien [5]).

---

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. Brünn 1906, XXIV, S. 167.

[2]) Wurzbach, 1856, I, S. 185 f. — J. Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon. 1885, III, S. 141. — Verein für Landeskunde von Niederösterreich, Topographie von Niederösterreich. Wien 1893, III, S. 71.

[3]) August Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Wien 1904, IV, S. 1295 und 1310.

[4]) Nagler, 1836, III, S. 250. — Wurzbach, 1858, III, S. 132 f. — Die Ernennung erfolgte nach Nagler 1761. Es scheint aber ein Druckfehler vorzuliegen; da nach unserer Quelle Dallinger das Amt eines Galerieinspektors durch 35 Jahre hindurch versah und 1806 starb, so müßte die Anstellung 1771 erfolgt sein. Fanti starb erst 1776.

[5]) Zeitschrift für bildende Kunst. 1867, II, S. 49. — Frimmel, S. 26.

Er führt den Titel: Description des tableaux et des pièces de sculpture que renferme la gallerie de son altesse François Joseph chef et prince regnant de la maison de Liechtenstein etc. etc. Vienne, chez Jean Thom. nob. de Trattnern, imprimeur et libraire de la cour. Der Oktavband ist mit drei von J. E. Mansfeld gestochenen Vignetten versehen, zwei derselben stellen Allegorien der bildenden Künste, die dritte das Liechtensteinsche Majoratshaus dar. Auf die Einleitung folgt das Verzeichnis der im Eingangssaal und den einzelnen Zimmern untergebrachten Decken- und Tafelgemälde (713 Nummern). Der Katalog enthält kurze Bilderbeschreibungen, bei den hervorragenden Werken auch eine Würdigung der künstlerischen Qualitäten derselben, ferner Angaben über die Maße und den Stoff, auf welchem die Bilder gemalt sind. An den Katalog der Gemälde schließt sich ein Verzeichnis der auf die einzelnen Räume verteilten Werke der Plastik und des Kunstgewerbes an (138 Nummern). Ein Register, welches die Namen der in der Galerie vertretenen Künstler mit den beigefügten Nummern ihrer Werke enthält, bildet den Abschluß des Büchleins. Auch eine deutsche Ausgabe des Kataloges soll erschienen sein; leider ist uns dieselbe bis jetzt nicht bekannt geworden. In den 13 Jahren, die seit der Ausgabe des Fantischen Kataloges verflossen waren, hatte sich die Zahl der Bilder um 173 vermehrt. Fürst Franz Josef ließ zahlreiche Werke, die sich früher im Roßauer Palaste und im Schlosse zu Feldsberg befunden hatten, so Bilder von Franceschini, Snyders, Tamm und Ruthart nach Wien ins Majoratshaus bringen, machte aber auch selbst Ankäufe wie z. B. „Venus mit dem schlafenden Amor“ von Correggio (Nr. 33), nach Waagen ein treffliches Bild von Giulio Cesare Procaccini, „Petrus und Johannes heilen Kranke“ (Nr. 183), dem Nicolas Poussin zugeschrieben, den prachtvollen „Blumenstrauß in einer Vase“ von Jan van Huysum (Nr. 543), usw.[1]) Der Schwede Alexander Roslin malte 1778 das Porträt des Fürsten (alt Nr. 707).

---

[1]) Frimmel, S. 25 und 28 f. — Nach dem von Frimmel im Auszuge mitgeteilten Aufsatze im „Neuen Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst“ (1829) haben wir versucht, einige Neuer-

Nahezu 300 Gemälde wurden von dem Sohne des genannten Fürsten, Alois I. Josef (geboren 1759, regiert 1781—1805), erworben [1]).

Wir führen an: Eine Kopie des „Heiligen Sebastian" (Nr. 190) nach Tizians Bilde in der „Auferstehung Christi" in San Nazaro e Celso in Brescia, „Alexander und die Familie des Darius" von Paolo Veronese (ausgeführte Skizze zu dem großen Gemälde, alt Nr. 317), „Loth mit seinen Töchtern" von Guercino (alt Nr. 421), „Die Taufe Konstantins des Großen" von Pietro da Cortona (alt Nr. 424), eine Madonna von Carlo Dolci (vielleicht alt Nr. 41), die in blühender Farbenfrische prangende „Flucht nach Ägypten" von Nicolas Poussin (Nr. 186), das einzige echte Werk des Malers in der Galerie, „Das Leichenbegängnis Amors" von Eustache le Sueur (alt Nr. 402, früher N. Poussion genannt), „Johannes der Täufer" von Claude Melan (alt Nr. 366), „Der kreuztragende Christus" von Michiel van Cocxie (Nr. 140), „Christus und Magdalena im Garten" von Rubens und Jan Brueghel (vermutlich alt Nr. 704), eine Bacchantin von Rubens (wahrscheinlich alt Nr. 231) und „Der auferstandene Christus mit Magdalena und zwei Engeln am Grabe" von Frans Luycx (Nr. 79), ein besonders interessantes Werk dieses Künstlers. Wiewohl er in demselben in den Typen von Christus und Magdalena den Einfluß von Rubens und im grellen Aneinandersetzen von Licht und Schatten das Studium der Werke des Michelangelo da Caravaggio nicht verleugnet, so üben doch die originelle Komposition des Bildes, die treu nach der Natur gemalten Köpfe der beiden Engel, die zarte Behandlung der Formen und Züge der Magdalena, wie die sorgfältige Wiedergabe der Stoffe eine große Anziehungs-

werbungen des Fürsten und seines Nachfolgers mit den gegenwärtig der Galerie angehörenden Bildern zu identifizieren. Diese Bestimmungen können aber nur unter der Voraussetzung richtig sein, wenn in jenen Fällen, wo der Aufsatz nur die Künstlernamen nennt, auch wirklich nur ein Bild des betreffenden Künstlers in Liechtensteinschem Besitze ist, wie es der Katalog von 1873 anführt, und an diesen Bildern später keine Umtaufen vorgenommen wurden.

[1]) Frimmel, S. 25 und 29.



5. G. G. SAVOLDO: Grablegung Christi.

kraft auf den Beschauer aus [1]). Erwähnung verdienen ferner „Die heiligen drei Könige“ von Gerard Seghers (Nr. 81), „Petri Verleugnung“ von Theodor Rombouts (Nr. 628), ein Bild, das sich am Anfange des 18. Jahrhunderts in der Sammlung Wrschowetz zu Prag befand, deren „Lista“ den Wert des Bildes mit 800 Talern beziffert [2]), der große „Reiterkampf“ von Philips Wouwerman (Nr. 534) und die „Landschaft mit dem Urteil des Paris“ von Claes Pietersz Berchem (Nr. 431). Kurz vor 1786 wurde wahrscheinlich ein Blumenstück von Johann Drechsler beim Künstler selbst angekauft (jedenfalls alt Nr. 1332).

Während der Regierungszeit des Fürsten Alois entstanden auch einige Porträte von Mitgliedern des fürstlichen Hauses, die früher ebenfalls in der Galerie aufgestellt waren, so die zarten Bildnisse der Fürstin Charlotte von Liechtenstein, der Gemahlin des Fürsten, als Aurora (alt Nr. 467), und der Fürstin Marie Eszterhazy-Liechtenstein als Ariadne auf Naxos (alt Nr. 473), beide von M. L. Elisabeth Vigée-Lebrun im Jahre 1793 in Wien gemalt. Sie befinden sich derzeit im fürstlichen Majoratshause. Die Fürstin Marie, die Schwester des Fürsten, erscheint auch auf einem Brustbilde dargestellt, das Angelika Kauffmann 1795 in Rom geschaffen hat (alt Nr. 705).

Fürst Alois erleichterte auch dem Publikum den Einlaß in die Galerie und erteilte jungen Künstlern die Erlaubnis, die Werke derselben zu kopieren. In freigebigster Weise unterstützte er den genialen Schabkünstler Johann Peter Pichler, welcher eine Anzahl hervorragender Gemälde der Sammlung in vorzüglicher Weise reproduzierte, wie Rembrandts Selbstporträt aus dem Jahre 1635, die Söhne des Rubens und die „Grablegung Christi“ nach Michelangelo da Caravaggio von Rubens, „Die Anbetung der Hirten“ von Guido Reni, das

---

[1]) In eingehender Weise beschäftigt sich Ernst Ebenstein mit dem Bilde im „Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen“. 1907, XXVI, S. 203 ff. Tafel XI.

[2]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale. N. F. Wien 1892, XVIII, S. 25. — Frimmel, Kleine Galeriestudien. Bamberg 1892, II, S. 306.

Bacchanal von Carlo Cignani, „Diana und Aktäon" und „Die Geburt des Adonis" von Franceschini usw. [1]) Im Jahre 1805, dem Todesjahre des Fürsten, verfaßte Johann Dallinger der Ältere ein Inventar der Galerie, welches den Titel führt: Catalogus oder Verzeichnüß gegenwärthigen Standes der hochfürstl. Bilder Gallerie im fürstl. Hanss Adamischen Hausse, von anno 1805 am Ende der Tage Weyl. Sr. Durchl. Fürsten Alloys von Liechtenstein — und unter dem Gallerieinspekteur Johann Dallinger. — Dieses handschriftliche Verzeichnis, das auch viele nachträgliche Eintragungen enthält, hat besonders dadurch einen großen Wert, daß bei manchen Bildern deren Herkunft genannt wird [2]).

Fürst Johann I. Josef (geboren 1760, regiert 1805—1836) verfügte im Jahre 1806 die Übertragung der Galerie aus dem Majoratshause, das damals vermietet wurde, in den Gartenpalast und das Belvedere in der Roßau, wodurch für die Unterbringung der Bilder mehr Raum gewonnen wurde. Dorthin wurden auch zahlreiche Gemälde aus dem Palaste in der Herrengasse, aus Feldsberg, Loosdorf und dem Depot des Sommerpalastes gebracht. Für die Vermehrung der Galerie scheute der Fürst keine Opfer (von 1805—1829 sollen für den Ankauf von Bildern 300.000 Gulden ausgegeben worden sein). Dadurch wuchs die Sammlung um mehr als ein Drittel an und zählte im Jahre 1833 1648 Nummern [3]). Der Vorwurf, daß der Fürst bei den Neuanschaffungen nicht immer in glücklicher Weise verfuhr, ist nicht ganz berechtigt. Daß bei der großen Zahl derselben — man spricht von 800 — nicht lauter Werke ersten Ranges erworben wurden, hängt wohl in erster Linie mit dem damaligen Stande der Kunstkritik zusammen, auch hat sich der Geschmack seit jener Zeit sehr geändert. Werke, die am Anfange des 19. Jahrhunderts als Schöpfungen großer Künstler galten und um verhältnismäßig hohe Summen angekauft wurden, würden auf dem heutigen Kunstmarkte um einige hundert Kronen zu haben sein; Gemälde anderer Meister

[1]) Nagler, 1841, XI, S. 276 ff. — Wurzbach, 1870, XXII, S. 237 ff.
[2]) Frimmel, S. 27.
[3]) Falke, a. a. O. III, S. 332. — Frimmel, S. 27 ff.

dagegen, deren Erwerbung damals mit geringen Kosten verbunden war, wir erinnern nur an das Heythuysen-Bildnis von F. Hals, würden gegenwärtig mit Unsummen bezahlt werden. Der Umstand, daß der Fürst am Rahmen der durch ihn der Galerie einverleibten Bilder sein Monogramm (JL) anbringen ließ, erleichtert die Bestimmung der von ihm erworbenen Werke. Das Monogramm wurde entweder eingeritzt oder mit schwarzer Farbe auf die untere Rahmenleiste geschrieben; in letzterem Falle ist es oft nicht mehr deutlich zu erkennen, hie und da wird es auch durch die Nummerntäfelchen verdeckt, manche Bilder hängen auch so hoch, daß die Lesung unmöglich gemacht wird. Die meisten der erwähnten Bilder erhielten damals auch einen neuen, zierlichen Empire-Rahmen, der dieselben in vielen Fällen als Erwerbungen des Fürsten kennzeichnet. Der Aufsatz im „Neuen Archiv für Geschichte, Staatenkunde, Literatur und Kunst" (1829), der für die Erwerbung durch Franz Josef und Alois I. Josef manche Anhaltspunkte bietet, führt mit Ausnahme des Bildes von Hals nur die Namen von Meistern an, von denen Werke durch Johann I. in die Galerie gelangten. Im folgenden soll daher kurz auf Grund der Rahmeninschriften eine Reihe von Gemälden erwähnt werden, die unsere Behauptung, daß viele Erwerbungen dieses Fürsten zu den besten Werken der Galerie zählen, gewiß rechtfertigen wird. Wir nennen: Das interessante Doppelbildnis eines Vaters und seines Sohnes von Domenico Tintoretto (Nr. 230), rechts unten bezeichnet: A$^{\Omega}$O . ÆTS . XXXIII . D^{CO} . T^{TTO}., das fein gezeichnete männliche Bildnis von Jan Joos van Cleve, dem Meister des Marientodes, in der Galerie vermutungsweise dem Holbein zugeschrieben (Nr. 717), „Maria mit dem Kinde" von Hans Memling (Nr. 733), eines der besten Bilder aus der mittleren Zeit des Künstlers, außerordentlich kräftig in der Farbengebung, von zarter Keuschheit in der Figur der Madonna und großem Liebreiz in der Gestalt des Kindes [1]), das in seiner kühlen Farben-

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1903, XIV, S. 136. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903, XXVI, S. 82.

harmonie ungemein feine weibliche Bildnis vom Meister der weiblichen Halbfiguren (Nr. 713), den Wickhoff mit Jean Clouet identifiziert hat [1]), „Der alte Pferdemarkt in Brüssel" von Adam Frans van der Meulen (Nr. 348), mit reicher Staffage, sorgfältig in der Detailbehandlung und lebhaft in der Farbenwirkung, das „Schäferstück" von David Teniers (Nr. 259), eine treue Kopie nach Jacopo Bassano, das treffliche, farbenprächtige Stilleben von Frans Snyders (Nr. 836), „Totes Geflügel", ein in warmer, satter Farbenharmonie prangendes Stilleben von erstaunlicher Leistungsfähigkeit von Jan Fyt (Nr. 779), „Lebendes Geflügel" (Nr. 823) und dramatisch bewegte Jagdszenen von demselben Meister (Nr. 755, 757 und 815).

Die wertvollste Erwerbung des Fürsten ist wohl das Bildnis des Willem van Heythuysen von Frans Hals (Nr. 75), eines der besten Porträte, die jemals gemalt wurden, durchdrungen von dem stolzen Selbstbewußtsein des holländischen Bürgertums jener Zeit, malerisch von höchster Vollendung. Das Bild wurde im Jahre 1800 aus dem Besitz der Witwe Oosten de Bruyn zu Haarlem um 51 holländische Gulden (!) versteigert [2]); es führte damals schon die jetzige Benennung, wurde jedoch lange Zeit hindurch in der Galerie, in welche es 1829 oder kurz vorher gelangte, als Werk des Bartholomäus van der Helst angesehen, bis es Waagen als eines der schönsten Werke des Hals bezeichnete. Lützow zweifelt übrigens, daß der Dargestellte W. v. Heythuysen sei, mit dessen authentischen Bildnissen das Porträt nicht übereinstimme [3]). Vom Einflusse Rembrandts zeugen der gemütvolle „Abschied" von Ferdinand Bol (Nr. 592) und die einen eigenartigen Reiz ausströmende „Königliche Mahlzeit" von Gerbrand van den Eeckhout (Nr. 645). Auch die Maler des holländischen Sittenbildes sind durch einige gute Werke vertreten, so Joost Cornelisz Droochsloot durch die „Bauernbelustigung in einer Dorfstraße" (Nr. 587), eines der wenigen bekannten Gemälde des Malers, Jan M. Molenaer durch eine tieftonige „Bauernstube" (Nr. 342) und eine treff-

---

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1901, XXII/I, S. 221 ff.

[2]) Frimmel, S. 30 f.

[3]) Zeitschrift für bildende Kunst. 1876, XI, S. 218 f.

liche „Bauernbelustigung“ (Nr. 585) aus der späteren Zeit des Künstlers, in der Galerie als Pieter Quast bezeichnet, Anthony Palamedesz durch die „Wachstube“ (Nr. 512) und Pieter Codde durch die tüchtigen Werke „Das Konzert“ (Nr. 669) und „Die Plünderung“ (Nr. 679). Unter den holländischen Landschaften ist zunächst die poetisch aufgefaßte, prachtvoll gemalte Waldlandschaft des seltenen Gillis van Coninxloo (Nr. 753) aus dem Jahre 1604, ausgezeichnet durch den breiten, flüssigen Stil, den der Maler in seinen letzten Lebensjahren zeigt, anzuführen [1]). Ferner nennen wir die frühe Landschaft von Jan Both (Nr. 809), das von duftiger Stimmung erfüllte „Kleine Flußtal bei Abendlicht“ von Adam Pynacker (Nr. 468), die ansprechend komponierte, in warmen Tönen gehaltene und fein gezeichnete Landschaft von Jan Hackaert (Nr. 653) und die außerordentlich schöne Winterlandschaft von Claes Molenaer (Nr. 611). Die in der Galerie als Rembrandt bezeichnete „Stille See“ (Nr. 696), eine Meerlandschaft mit weitem Horizont und fahrenden Fischerbooten, wurde von Bode zuerst dem Julius Porcellis, dann dem Simon de Vlieger zugeschrieben. In warmen Worten tritt F. Servaes für Rembrandt ein [2]), indem er die Geringfügigkeit der Mittel, mit welcher die wunderbare Wirkung erzielt wird, und den Reiz des Unsagbaren, den nur die Werke großer Meister ausstrahlen, als charakteristisch für den Maler hervorhebt. Er nennt das Werk ein Whistler-Bild vor Whistler. Von Vlieger rühren das außerordentlich feine Seestück (Nr. 816) und eine große, üppige „Waldige Landschaft“ (Nr. 414) her. Der „Seesturm an einer felsigen Küste“ von Adam Willaerts (Nr. 828, in der Galerie als Abraham W. bezeichnet) [3]) und die effektvolle „Bewegte See mit Schiffen“

---

[1]) Kunstchronik. N. F. 1892, III, Sp. 585 ff.

[2]) Velhagen und Klasings Monatshefte. 1907, XXI, S. 335.

[3]) Woermann und Scheibler schreiben das Bild nach der Datierung (1633) dem Adam Willaerts zu, andere lesen 1653 und geben es seinem Sohne Abraham. Da aber ersterer bis 1664 lebte und letzterer von 1624 bis 1669 tätig war, läßt sich aus der Jahreszahl allein kein Schluß auf den Urheber des Werkes ziehen; auch in stilistischer Hinsicht sind die Werke der beiden Maler noch nicht einwandfrei gesondert.

von Jan Dubbels (Nr. 822) repräsentieren die niederländische Marinemalerei in trefflicher Weise. Daran reihen sich eine Anzahl herrlicher Stilleben, wie die in der Galerie als Willem Claesz Heda bezeichneten Frühstückbilder (Nr. 807 und 808), letzteres ein Werk des Jan Davidsz de Heem (nach Bode), die „Toten Reiher“ von Willem van Aelst (Nr. 813), die trefflichen Blumenstücke von Rachel Ruysch (Nr. 598 und 602) und Jan van Huysum (Nr. 540). Letzteres dürfte wahrscheinlich das aus der Wiener Galerie Sickingen stammende Bild sein, das im Jahre 1819 durch Baron Parish von Senftenberg als Tausch gegen die Halbfigur der Lady Spencer von Joshua Reynolds in die Galerie gelangte [1]). Schließlich sei noch das in der Galerie dem Charles Lebrun zugeschriebene, stattliche Feldherrnporträt von H. Rigaud (Nr. 127) erwähnt, das wahrscheinlich James Fitzjames, Herzog von Berwick, den berühmten Sohn Jakobs II. Stuart, darstellt [2]). Den Fürsten Johann I. hat Johann B. Lampi d. J. in einem guten Brustbild (Nr. 465) aus dem Jahre 1806 wiedergegeben.

Eine Erwerbung des Fürsten Alois II. Josef (geboren 1796, regiert 1836—1858) ist das von Friedrich von Amerling 1843 in Rom gemalte Porträt des Bildhauers Bertel Thorvaldsen (Nr. 353), welches 1845 um 200 Dukaten von dem Künstler angekauft wurde [3]).

Im Anschluß an Dr. Th. v. Frimmel, der sich um die Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen so große Verdienste erworben hat, seien hier noch einige Notizen mitgeteilt, die sich auf einzelne Gemälde der Galerie beziehen, die ehemals anderen Wiener Sammlungen angehörten und von welchen die Zeit ihrer Einreihung in die Liechtenstein-Galerie nicht bekannt ist. So war das frische und kräftige „Paradies“ (Nr. 754), ein signiertes Bild des äußerst seltenen vlämischen Landschaftsmalers Isaak van Osten, längere Zeit hindurch im Besitze des

---

[1]) Frimmel, S. 27.

[2]) J. v. Falke, Lebenserinnerungen. Leipzig 1897, S. 320.

[3]) L. A. Frankl, Friedrich v. Amerling. Wien 1889, S. 64. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1905, I, S. 147 f.



6. **BARTHOLOMAUS ZEITBLOM:** St. Nikolaus.



Abbate Lucchini [1]). Das schöne Bild „Achill unter den Töchtern des Lykomedes" von Erasmus Quellinus (Nr. 580) aus dem Jahre 1643 ist jedenfalls identisch mit einem Bilde, das im Verzeichnis der Gemäldegalerie des Erzherzogs Leopold Wilhelm (1659) vorkommt, etwa 70 Jahre später in der Stallburg nachweisbar ist und im Laufe des 19. Jahrhunderts in unserer Galerie erscheint [2]). Das „Karthäuserbegräbnis" von Alessandro Alessandrini (alt Nr. 318) wurde 1812 als Bestandteil der Galerie des Hofrates Melchior von Birkenstock versteigert [3]). Heinrich Friedrich Fügers „Orpheus und Eurydike" (alt Nr. 1341) befand sich früher in der Galerie des Grafen Moriz Fries († 1826) [4]).

In der Verwaltung der Galerie standen dem Fürsten Johann I. der Maler Josef Anton Bauer, der von Alois I. als Nachfolger des in Pension gesetzten Galeriedirektors Lukas Bauer dessen Stelle erhielt [5]), und Johann Dallinger von Dalling der Jüngere [6]) zur Seite. Letzterer wurde 1803 zum Adjunkten, 1820 zum Inspektor und 1831 nach dem Ableben Bauers zum Direktor der Galerie ernannt. Fürst Alois II. Josef berief im Jahre 1858 den Konservator am Germanischen Museum zu Nürnberg, Jakob Falke, den der Fürst als Erzieher der Kinder seiner Schwägerin, der Gräfin Marie zu Solms-Braunfels-Kinsky, kennen gelernt hatte, als Bibliothekar und Beirat in Dingen der Kunst und des Altertums in seine Dienste [7]). Derselbe wurde später auch der Nachfolger Dallingers († 1869) in der Leitung der Galerie, die er bis zum Jahre 1894 innehatte. Ihm folgte August Schaeffer, Direktor der kaiserlichen Gemäldegalerie, als Galeriedirektor.

---

[1]) Frimmel, Kleine Galeriestudien. N. F. Leipzig 1897, V.

[2]) Frimmel, Kleine Galeriestudien. III. F. Bd. I, I. Kap., S. 153. — Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1903, XXIV, S. 42.

[3]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1890, XIII, S. 139.

[4]) Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines. 1890, XXVI, S. 94.

[5]) Wurzbach, 1856, I, S. 185. — Meyer, Allgemeines Künstlerlexikon. 1885, III, S. 141. — Topographie von Niederösterreich. 1893, III, S. 42.

[6]) Nagler, 1836, III, S. 250. — Wurzbach, 1858, III, S. 133 f.

[7]) Falke, Lebenserinnerungen. S. 166 ff. und 358.

Mit einem gewissen Bangen trete ich an die Aufgabe heran, die unermüdliche Tätigkeit zu schildern, welche der gegenwärtige Fürst, Johann II. (geboren 5. Oktober 1840, regiert seit 12. November 1858), für die in ihrer Art einzige Sammlung entfaltete. Nur ein mit großem Kunstwissen ausgerüsteter und von der Liebe zur bildenden Kunst begeisterter Mäzen, wie es Seine Durchlaucht ist, war imstande, die Galerie zu dem zu machen, was sie heute ist, zu einer der reichhaltigsten Privatsammlungen der Welt, zu einer der großartigsten Kunstsammlungen überhaupt. Jeder Kunstfreund, der mit Genuß die in einer Galerie vorhandenen Gemälde betrachten will, wird dem Fürsten großen Dank dafür wissen, daß derselbe sich entschlossen hat, eine Reihe unbedeutender und unechter Stücke, Kopien und nicht immer hervorragender Bilder der Wiener Schule aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zeitweilig aus der Galerie auszuschließen, wodurch die übrigen Werke in größerem Maße zur Geltung gebracht werden konnten und Raum für die zahlreichen Neuerwerbungen gewonnen wurde. Während der von Falke verfaßte Katalog des Jahres 1873 noch 1451 Bilder anführt, enthält das im Jahre 1885 ausgegebene Verzeichnis nur mehr 839 Gemälde, wozu allerdings noch an 100 kostbare Werke zu rechnen sind, die vom Fürsten erworben wurden und, als noch nicht dauernd der Galerie, die Fideikommiß ist, einverleibt, in dasselbe vorderhand keine Aufnahme fanden. Die Neuaufstellung der Sammlung wurde nach Angabe und unter der zielbewußten Leitung des Fürsten in einer Weise vorgenommen, die den kunstwissenschaftlichen Anforderungen, aber auch den ästhetischen Prinzipien im vollsten Maße Rechnung trägt. Mühelos kann nun der Beschauer die Meisterwerke der Galerie studieren; er wird sich auch nie darüber beklagen können, daß gute Bilder von kleinerem Formate zu hoch oder an schlecht beleuchteten Wänden hängen. Wenn man bedenkt, daß der Palast ja als Wohngebäude gedacht ist und aus einer Zeit stammt, wo man Museumsbauten in unserem Sinne überhaupt nicht kannte, muß man staunen, in welch zufriedenstellender Weise alle Schwierigkeiten, soweit es möglich war, überwunden wurden,

um dem Kunstfreunde den Besuch der herrlichen, allgemein zugänglichen Galerie zu einem reinen, ungetrübten Genusse zu gestalten. Die Fürsorge, welche der Fürst seiner Galerie widmete, erstreckte sich nicht allein auf die Neuordnung der Sammlungen und die Erwerbung zahlreicher Gemälde und Werke der Plastik und des Kunstgewerbes, sondern dieser war auch bemüht, die Sammlung der Kunstwissenschaft und der Kenntnis des kunstsinnigen Laien zu erschließen. In dieser Hinsicht verdient die Ermöglichung der großartigen Publikation von Bode, die Vervielfältigung der Meisterwerke der Galerie durch Stich, Radierung und Photographie, wie die Überlassung einzelner interessanter Gemälde an Kunstausstellungen die größte Anerkennung.

Die Neuerwerbungen des Fürsten in ihrer Gänze zu übersehen, fällt nicht leicht, da sie bis jetzt in kein gedrucktes Verzeichnis aufgenommen wurden und viele von ihnen nur zeitweilig in der Galerie zur Besichtigung aufgestellt sind, um dann wieder als Schmuck der fürstlichen Schlösser verwendet zu werden oder auch als hochherzige Schenkungen des Fürsten an öffentliche Sammlungen zu gelangen. Als Quelle für die Neuanschaffungen kann uns in erster Linie Bodes Galeriewerk dienen, manche, allerdings meist nur allgemein gehaltene Angaben über dieselben haben Eitelberger [1]) und Weckbecker [2]) gemacht, einiges Brauchbare findet sich auch in Zeitschriften und Auktionskatalogen. Die beste Quelle darüber, die reichen Erfahrungen des Fürsten selbst, mußte uns naturgemäß bei vorliegender Arbeit versagt bleiben. Am besten werden wir verhältnismäßig noch zum Ziele gelangen, wenn wir den gegenwärtigen Stand der Galerie mit dem Bestande des Jahres 1873, wie er aus dem Falkeschen Kataloge hervorgeht, in Vergleich ziehen. Die von Seiner Durchlaucht erworbenen Werke sind zumeist noch nicht mit Nummern versehen, wobei man allerdings auch berücksichtigen muß, daß einzelne Gemälde des alten Bestandes, die seinerzeit zur Ausscheidung

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1884, VII, S. 188 ff.

[2]) Weckbecker, Handbuch der Kunstpflege in Österreich. 1902, S. 213 ff.

bestimmt wurden, aber vorläufig noch in der Galerie untergebracht sind, ebenfalls keine Numerierung besitzen. Dieselben mögen in manchen Fällen umgetauft worden sein, weshalb ein Auffinden in den älteren Katalogen nicht immer leicht ist; daher wäre es auch denkbar, daß von uns ausnahmsweise ein Bild aus dem früheren Bestande als Neuerwerbung angesehen wird.

Mit großem Erfolge hat der Fürst die Lücken der älteren italienischen Schule ausgefüllt. Malerische Werke aus dem Trecento sind so spärlich in den Wiener Sammlungen vertreten, daß wir es als ein ganz besonderes Glück betrachten müssen, daß der Fürst einer vor längerer Zeit in Italien erworbenen Tafel, welche dem Giotto di Bondone, dem bahnbrechenden Genius der Kunst seines Jahrhunderts, zugeschrieben wird, einen Platz in seiner Galerie angewiesen hat [1]). Wiewohl der große Meister und seine Schule ihre volle Kraft nur im Fresko offenbaren und ihre Tafelbilder kaum einen Begriff von ihrer Eigenart geben, so sind diese doch für die Beurteilung ihres technischen Könnens von der größten Bedeutung. Die in der Galerie seit 1907 befindliche kleine Tafel ist wohl als Teil eines jener größeren Altarwerke anzusprechen, mit denen in jener Zeit so manche Kirche geschmückt wurde, die aber nur selten beisammen geblieben sind, sondern, in ihre einzelnen Teile zersplittert, in Kirchen und Sammlungen Italiens zerstreut wurden und nur in wenigen Stücken in nordische Museen ihren Weg nahmen. Unserem Bilde, das kunstgeschichtlich von höchstem Interesse ist, sichern auch seine künstlerischen Qualitäten eine hervorragende Stelle im heimischen Kunstbesitze. Der Malgrund und der vergoldete, geschnitzte Rahmen sind aus einem 57·5 cm hohen und 31 cm breiten Stücke gearbeitet. Im obersten, dachförmig abgeschlossenen Teile desselben befindet sich eine schöne, wohlerhaltene Darstellung des Heilands mit zwei anbetenden Engeln. Die Bildfläche selbst erscheint in drei horizontale Streifen geschieden. Oben sieht man vor einer terrassenförmig ansteigenden Land-

[1]) Neue Freie Presse. 1. Jänner 1908, S. 9. — Kunstchronik. N. F. 1908, XIX, Sp. 238.

schaft die Anbetung der heiligen drei Könige. Die Madonna ist aus einer am Abhange des Berges gelegenen Hütte den Königen entgegengegangen, links bemerkt man einen Knecht, der die Pferde bewacht, rechts sitzt der jugendlich gebildete hl. Josef. Der mittlere und der untere Bildstreifen zeigen Goldgrund. Die Mitte enthält eine Darstellung der Kreuzigung, mit besonderer Sorgfalt sind die am Kreuze kniende Mutter und Johannes gemalt, an sie schließen sich zahlreiche Nebenfiguren mit großen Heiligenscheinen an. Eine Figur trägt eine Fahne mit Wappen und Buchstaben. Sieben männliche und weibliche Heilige, ganz von vorne genommen, füllen den untersten Teil der Tafel. Einige Bewegung in diese Reihe bringt der hl. Georg, der den rechten Abschluß des Bildstreifens bildet. Mit kräftigem Stoße tötet er den Drachen, während sein Pferd sich hoch aufbäumt und erschreckt zur Seite springt.

In Florenz wurde das in der zweiten Hälfte der siebziger Jahre des 15. Jahrhunderts entstandene, herrliche Bildnis eines jungen Mannes von Sandro Botticelli, eines der hervorragendsten Meister der Kunst jener Zeit, erworben. Das Porträt, packend in der Wiedergabe der Persönlichkeit, ist auch in koloristischer Hinsicht eine Leistung ersten Ranges. Der Jüngling steht in einem Fenster vor blauer Luft, eine hellrote Mütze bedeckt das kastanienbraune, gelockte Haar, in breiten, senkrechten Falten gleitet das lilafarbene Gewand herab. Der Dargestellte gehörte zum Freundeskreise der Medici; denn wir begegnen demselben auf der um 1478 entstandenen „Anbetung der Könige“ aus Santa Maria Novella (jetzt in den Uffizien) wieder, und zwar zur linken Seite in der nächsten Nähe Lorenzos il magnifico selbst [1]). Ein kleines, vorzüglich erhaltenes Madonnenbild, von inniger Frömmigkeit erfüllt, rührt von demselben Meister her. (Abbildung 2.) Wie eindringlich schildert hier Botticelli das Innenleben der heiligen Personen: Die hoffnungslose Entsagung der Mutter, den feierlichen Ernst, von dem die Seele des Kindes durchdrungen ist! Fest drückt Maria das göttliche Kind an sich und hält es mit beiden

[1]) Hermann Ullman, Sandro Botticelli. München 1893, S. 51 f.

Armen fest, als wollte sie dasselbe vor kommendem Unheil schützen. Das weiche, ovale Antlitz der Gottesmutter, umrahmt von seidigen Locken, die von dem zartgewebten Schleier bedeckt sind, ist leicht geneigt, die Augen scheinen in die schmerzensreiche Zukunft zu blicken, die feingezeichneten, vollen Lippen öffnen sich zu leiser Frage. In diesem so anmutigen Bilde offenbart sich das reiche Gefühlsleben des Meisters in wunderbarer Weise, aber auch sein großes Maltalent, das sich hier in der plastischen Herausarbeitung der weichen Formen, wie in der zarten, hellen Farbengebung kundgibt. Von den in der Werkstätte Sandros gebildeten Malern ist Jacopo del Sellajo durch ein Rundbild, die Madonna mit dem Kinde, von Engeln, die Lilien halten, umgeben (vielleicht das im Katalog von 1873 als „Schule des Botticelli" angeführte Bild Nr. 1122), und Filippino Lippi durch einfach komponierte und heiter gefärbte Bildchen mit Darstellungen aus der Geschichte der Esther und des Mardochai vertreten. Die in jugendlicher Frische prangende, schön bewegte Gestalt der Esther mit langem, blondem Haar und wallendem Rosakleide ist mit besonderer Lieblichkeit dargestellt. Beide Bilder schreibt Bernhard Berenson seinem „Amico di Sandro" zu, für den er auch das herrliche Jünglingsporträt Botticellis in Anspruch nehmen möchte. Der Florentiner Schule des 15. Jahrhunderts gehört auch ein Tondo des Sebastiano di Bartolo Mainardi an, welcher die Madonna mit dem Christuskinde, dem hl. Johannes und Engeln darstellt. Das tadellos erhaltene Bild ist in den Köpfen voll Holdseligkeit, in den Farben hell und prächtig. Besonders reizend ist der Hintergrund des Gemäldes durch die beiden gekuppelten Bogenfenster, welche den Blick auf die Landschaft eröffnen, gestaltet. Der Richtung des Piero della Francesca gehören die Halbfiguren eines Mönches und einer Nonne an, vielleicht Teile eines größeren Altarwerkes. Kräftig heben sich die ernsten Gestalten mit ihren dunklen Gewändern, das rote Gebetbuch des Mannes und die weiße Schriftrolle, welche die Frau in den Händen hält, von dem Goldgrunde ab. Gleichfalls die umbrische Schule des 15. Jahrhunderts repräsentieren die beiden tüchtigen Figuren des hl. Hieronymus und des hl. Franziskus



7. **HANS MEMLING: Madonna mit dem Kinde, dem heiligen Antonius und einem Stifter.**



von Marco Palmezzano in der besten Weise. Die plastisch herausgearbeiteten Figuren sind in einer Bogenöffnung vor einer Gebirgslandschaft in hellen Farben wiedergegeben. Zu den Füßen des hl. Hieronymus stehen die Worte:

. HOC . OPVS . FECIT . FIERI . PETRVS . FRANCISCVS .

Das Bild, welches St. Franziskus darstellt, enthält folgende Inschrift:

CoRBICo . De . CaSTRO . CaRO . PRO . SVA . ET . SVOR . SALVTE .
ANNO . D . M . D . VI . DIE . OCTOBRS .

Zwischen D und VI befindet sich ein Cartellino, dessen Schrift zu entziffern, das hohe Hängen des Bildes verhinderte. Der seltene Marco Zoppo, ein Künstler von Paduaner Schulung, ist durch ein Bildchen vertreten, welches Christus, mit der Dornenkrone auf dem Haupte und einem Stricke um den Hals, in einer Bogenhalle sitzend, deren Pfeiler und Bogen mit zierlichen Renaissanceornamenten geschmückt sind, in dunkler Farbenstimmung und herber Zeichnung wiedergibt. Die hl. Klara, von dem Ferraresen Cosimo Tura, ist ein Werk von außerordentlicher Lieblichkeit. Kopf und Hände sind vortrefflich modelliert, der reiche Faltenwurf ist mit großer Geschicklichkeit behandelt, der Kopf erscheint vor eine Fensteröffnung gestellt, durch welche der blaue Himmel blickt, die Färbung ist frisch und heiter und in der reich ornamentierten Fensterumrahmung zu blühender Farbenpracht gesteigert. Mit dem Bilde vereinigt sich der alte, schön bemalte Rahmen zu einem wirkungsvollen Ganzen. Einige interessante Werke gehören der Venezianer Kunst des Quattrocento an. Die schlanke, vor purpurrot leuchtendem Vorhang stehende Madonna, die das Kind anbetet, ist ein Werk Carlo Crivellis, ausgezeichnet durch die reiche Farbenwirkung und den außerordentlich prächtigen Rahmen, der deutlich an Paduaner Formen erinnert. Giovanni Mansueti, ein Schüler Gentile Bellinis, hat die Ergreifung des hl. Markus durch die Heiden in Alexandria in einem Bilde gemalt, welches in bunte Trachten gekleidete, von lebhafter Bewegung erfüllte und von reicher Architektur umrahmte Men-

schengruppen zeigt. Das Bild trägt die Bezeichnung IOANES DE MANSVETIS . P. und die Jahreszahl 1499. Zur Nachfolgerschaft Giovanni Bellinis gehört Antonio Tisoio. Von ihm stammt ein schönes Altarbild in alter spitzbogiger Umrahmung, die Madonna mit dem Kinde zwischen den Heiligen Sebastian und Andreas, Michael und Johannes den Täufer darstellend. Soweit sich die Eigenschaften des Gemäldes aus größerer Entfernung beurteilen lassen, muß man die edle Haltung der Figuren, die vorzügliche Modellierung und kräftige Färbung lobend hervorheben. Das Bild ist mit ANTONIVS DE TISOIO PINXIT bezeichnet und mit 1512 datiert. Im Jahre 1907 wurde in der Galerie ein Madonnenbild von Marco Basaiti aufgestellt. Maria, im roten Untergewande, mit orangegelb gefüttertem, blauem Mantel und weißem Kopftuch, hält mit beiden Armen das Kind, das auf einem steinernen Tische steht und die Rechte segnend erhebt. Den Hintergrund bildet eine anmutige Gebirgslandschaft und der von leichten Wölkchen durchzogene Himmel. Das gut erhaltene Bild wirkt durch die andachtsvolle Stimmung, die feine Zeichnung der tüchtig modellierten Figuren und die hellen, klaren Farben besonders erfreulich. Es ist am Rande der Tischplatte mit . MARCO . BAXAITI . P . bezeichnet. Dem seltenen Jacopo de' Barbarj wird vermutungsweise das ernste, eindrucksvolle Bildnis eines Mannes im einfachen, dunkelfarbigen Kleide, das lange Haar von einer dunklen Mütze bedeckt, zugeschrieben. Das schlicht aufgefaßte Brustbild eines jungen Mädchens mit rotem, tief ausgeschnittenem Kleide und einer Perlenkette um den Hals wird als ein Werk des Bernardo Cotignola, eines Malers der Mark, angesehen. Von einem Veronesen in der Art des Domenico Morone rührt eine Kampfszene her. Die Madonna mit dem Christuskinde, dem der hl. Johannes einen Stieglitz bringt, ist ein gutes Bild aus der mittleren Schaffensperiode Bernardino Luinis. Der seelenvolle Kopf der Madonna, die reizenden Kinderfiguren, die schöne, reiche, den Hintergrund bildende Gebirgslandschaft sind in ruhiger, feiner Farbenharmonie wiedergegeben.

Wir wenden uns nun den Werken der italienischen Hochrenaissance zu. Aus dem Nachlasse von Marchese Gino Capponi

in Florenz wurde das männliche Bildnis von Franciabigio, das auf einem links angebrachten Cartellino die Jahreszahl 1517 enthält, erworben. (Abbildung 3.) Wodurch sich hier der Künstler als großer Porträtmaler offenbart, ist, daß sein Auge das Innere der Persönlichkeit erfaßt, das für so viele in der äußeren Mache verloren geht. Das schwere Leid und die düstere Stimmung, welche die Seele des Dargestellten erfüllen, sind in den Gesichtszügen und der Haltung, in dem feinen Helldunkel und den tiefen Farben wunderbar ausgedrückt. Die Art, wie die Farbtöne des stark gebräunten Antlitzes, des weißen Hemdes, des dunklen Mantels und breitkrempigen Hutes mit dem grünen Hintergrunde zusammengehen, verleiht dem Bilde auch in malerischer Hinsicht einen eigenartigen Reiz. Der große Bildnismaler Angelo Bronzino ist durch das stattliche Porträt des jungen Alessandro de' Medici, das früher den Palazzo Torrigiani in Florenz schmückte, vertreten, anziehend durch die treffliche Wiedergabe der Individualität, wie durch die malerische Wirkung, die besonders durch den Kontrast des rotvioletten Ärmels mit der dunklen Kleidung erzeugt wird. Der Gesamteindruck wird durch das Reh, das den Jüngling liebkost, in feiner Weise gesteigert. Die Venezianer Kunst des Cinquecento wird zunächst durch zwei vorzügliche Porträte repräsentiert, durch das dem Bernardino Licinio da Pordenone zugeschriebene, in satten, leuchtenden Farben gemalte, lebensvolle Brustbild eines bärtigen Mannes im dunklen Gewande, mit einem Gebetbuch in der Rechten, vor landschaftlichem Hintergrunde stehend, und das ausgezeichnete Porträt eines Mannes von Paris Bordone, mit frischgefärbten Gesichtszügen, schwarzem Kleide, braunem Pelzkragen und schwarzer Kappe. (Abbildung 4.) Auf einer Kartusche, die zur linken Seite mittels eines Bandes an einem Baumzweig befestigt erscheint, stehen die Worte:

37
ÆTATIS . ANOR
M . D . XXXII

Dem Battista Zelotti da Verona, einem Freunde und langjährigen Mitarbeiter des Paolo Veronese, wird eine große „Grab-

legung Christi", ein interessantes Altarbild mit lebensgroßen, vorzüglich in den Raum hineinkomponierten Figuren zugesprochen. Einzelne hervorragende Werke gehören der Schule von Brescia an. Eine gewaltige Schöpfung gibt uns Giovanni Girolamo Savoldo: Gott Vater hält den Leichnam seines Sohnes auf dem Grabe und trauert still über das unermeßliche Leid des Erlösers der Menschheit. (Abbildung 5.) Die ernst und schlicht aufgefaßten Figuren sind von seltener Größe. Die Stimmung ist durch die kühle Farbenharmonie, die abendliche Beleuchtung und die düsteren, schweren Wolkenmassen des Hintergrundes vortrefflich charakterisiert. Von Alessandro Bonvicino, genannt Moretto da Brescia, rühren ein kleines, charakteristisches Madonnenbild und eine herrliche heilige Familie aus der Frühzeit des Meisters von kräftiger Färbung und Beleuchtung her. In einer schönen, reich bewegten Landschaft bildet die Madonna, eine Figur von reifer Schönheit, doch tiefer Wehmut in den Blicken, mit dem Kinde und dem kleinen Johannes eine liebliche Gruppe. Letzterer, dem Christuskinde verehrungsvoll zugewandt und das Kreuz emporhebend, lehnt die Linke auf eine Inschrifttafel, deren Worte lauten:

HIS ARMIS VICTOR DE ORBE TRIVMPHABIS.

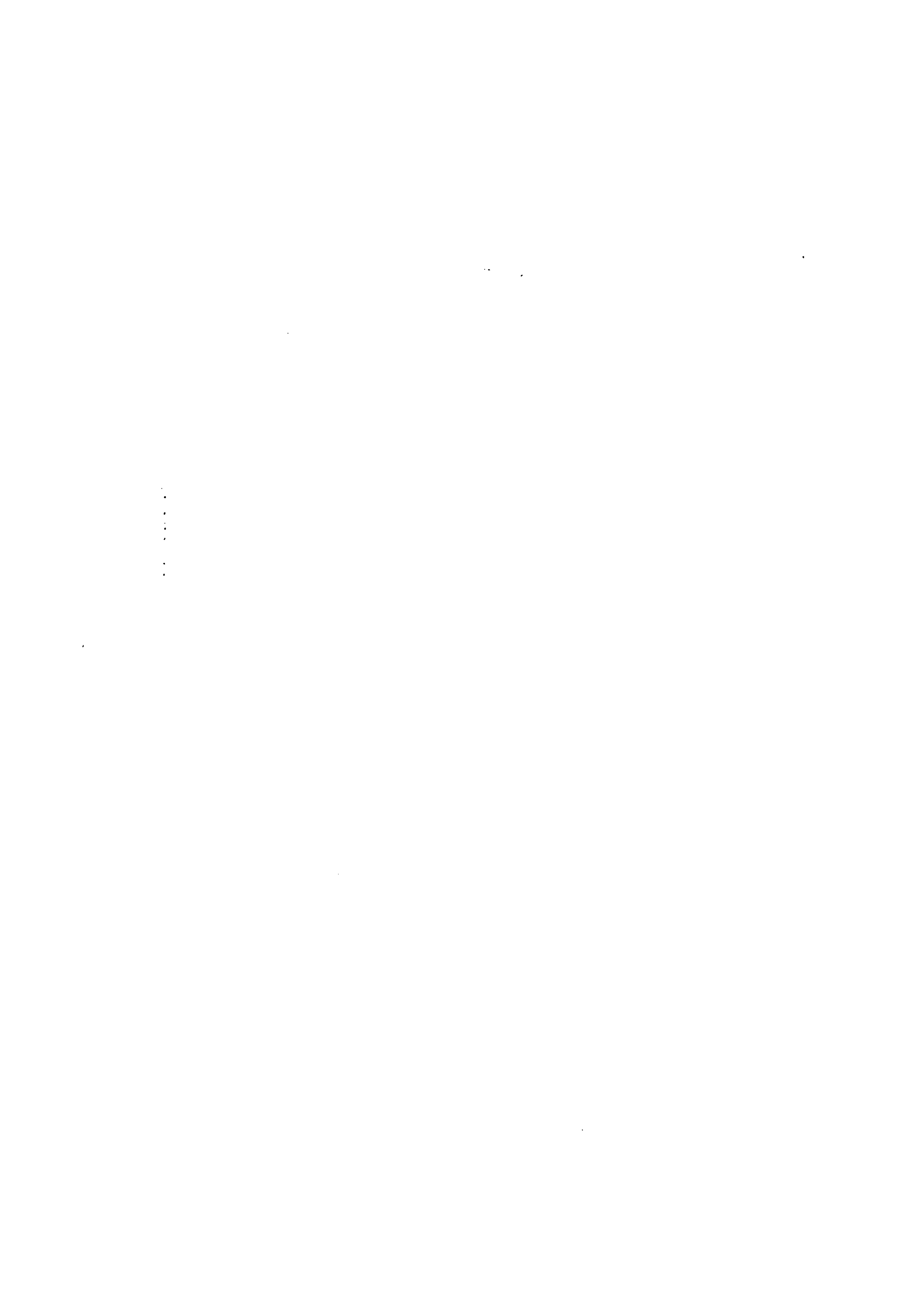
Das anziehende Bildchen wurde im Jahre 1895 von August Schaeffer auf der Versteigerung der Galerie Scarpa in Mailand um 9000 Lire für die Galerie erstanden. In der Sammlung des Gründers derselben, des Arztes Antonio Scarpa (geboren 1752), zu Motta di Livenza bei Treviso, war das Bild als Paris Bordone bezeichnet [1]). Der tüchtigste Schüler Morettos, Giovanni Battista Moroni, hat das Brustbild eines Geistlichen mit großer Naturwahrheit, in schlichter Haltung und im vornehmen grauen Gesamtton wiedergegeben.

Die Nachblüte, welche die venezianische Kunst im 18. Jahrhundert auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei erlebte, wird

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1895, XVIII, S. 489. — Kunstchronik. N. F. 1896, VII, Sp. 189.



8. GONZALES COQUES: Familienbildnis.



durch die bereits früher erwähnten, meisterhaften Ansichten des Liechtensteinschen Palastes von Bernardo Belotto (Canaletto) und vier Ansichten aus Venedig von Francesco Guardi (derzeit ist nur eine von diesen, die Ansicht der Kirche S. Maria della Salute, in der Galerie aufgestellt) vor Augen geführt. Das Bild Guardis mutet in der malerischen Durchbildung ganz modern an. Mit kühnem Impressionismus sind besonders die mannigfach bewegten, leicht dahinschwebenden, buntgekleideten Gestalten der Gondeliere skizziert und die Behandlung des feuchten Elementes, das durch die Ruderschläge in zitternde Bewegung gerät, zeugt von glänzender Virtuosität der Pinselführung. Unser Bild gehörte nebst den anderen im Besitze des Fürsten befindlichen, gleich großen Gemälden Guardis („Die Piazzetta", „Der Markusplatz" und „San Giorgio Maggiore") noch im Jahre 1882 der Sammlung des M. Alexis Febvre in Paris an. Die einzelnen Werke wurden von Gustave Marie Greux, Léon Gaucherel, P. Teyssonnières und Boulard d. J. radiert [1]). Beispiele für die Venezianer Porträtmalerei jener Zeit sind die Bildnisse des Senators Pisani (Nr. 221) und des Tondichters Domenico Cimarosa (Nr. 223) von Pietro Longhi (1702—1785) [2]).

Den älteren deutschen und niederländischen Schulen hat der Fürst ebenso seine Aufmerksamkeit zugewendet wie den gleichzeitigen italienischen. Eine der vorzüglichsten Arbeiten des hervorragendsten Ulmer Meisters, Bartholomäus Zeitblom, welche die schöne, Ehrfurcht gebietende Gestalt des hl. Nikolaus wiedergibt, verdient die größte Beachtung. (Abbildung 6.) Der Heilige, in ein Pallium von kräftigem Grün gekleidet, steht, in einem Buche lesend, vor einem reich gemusterten, goldenen Vorhang, über dem der blaue Himmel sichtbar wird. Den Boden bedeckt ein mit Wappen und zierlichen Ornamenten

---

[1]) Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer. Paris 1898, Nr. 246—249. — Eine Vedute von Guardi gelangte auch als Geschenk des Fürsten in die Accademia delle belle arti in Venedig. (Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1905, I, S. 54.)

[2]) Müller-Singer: Allgemeines Künstlerlexikon. 1898, III, S. 35.

geschmückter Teppich. Das Bild befand sich einst in der Sammlung des Grafen Samuel Festetits in Wien (Versteigerungskatalog Nr. 106), aus welcher es 1859 um 200 Gulden versteigert wurde [1]).

Aus dem Schlosse zu Eisgrub kamen die stattlichen Bildnisse eines Jünglings mit hellblondem Haar und eines älteren Mannes mit wallendem Barte und großem Pelzkragen von Barthel Beham in die Galerie. Die beiden Personen sind in reicher, farbiger Tracht vor hellgrünem Hintergrunde dargestellt. Von hohem Interesse für die Geschichte der Dürer-Schule ist die vorzüglich erhaltene Tafel mit der Darstellung der Heimsuchung von Hans Leonhard Schäuffelein, einst ein Bestandteil des Hohlheimer Altars, nach Thieme aus der ersten Zeit der Tätigkeit des Künstlers in Nördlingen stammend (1515—1521), aus jener Periode, in welcher die meisten und auch die besten Werke desselben entstanden sind. Das Bild nebst einem zweiten, das die Anbetung der Könige darstellt, gehörte durch längere Zeit hindurch der Sammlung des Professors Sepp in München an, der es aus dem Nachlasse des Malers Schlottauer erstanden hatte, bis es von Egon von Oppolzer erworben wurde. Bei der Versteigerung von dessen Sammlung (1906) ging das Gemälde um 3300 Mark (einschließlich des Auktionszuschlages) in den Kunstbesitz des Fürsten über, welcher es 1907 in seiner Galerie zur Aufstellung brachte [2]). In dem Werke „Meine Kunstsammlung" (München, 1906, Tafel XV c) gibt Oppolzer eine Rekonstruktion des ganzen Altarwerkes, das zu den reifsten Schöpfungen Schäuffeleins zählt; allerdings weist bei dieser Gelegenheit der Herausgeber darauf hin, daß dessen Entstehung auch erst in eine spätere Schaffensperiode des Schülers und Gehilfen Dürers fallen könne (1522—1531), aus

---

[1]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1891, XXVII, S. 13. (Frimmel.)

[2]) Ulrich Thieme, H. L. Schäuffeleins malerische Tätigkeit. Leipzig 1892, S. 91 ff. und 170. — Der Kunstmarkt. 1907, IV, S. 57 und 91. — Im Versteigerungskatalog befindet sich eine gute Autotypie des Bildes (Nr. 14), in dem oben erwähnten Prachtwerke Oppolzers eine Photogravüre desselben (Tafel XIV).

welcher uns bis jetzt kein malerisches Werk desselben bekannt ist. In unserem Bilde verlegt der Künstler die Begegnung der beiden heiligen Frauen in den Garten vor der Behausung Elisabeths, der durch einen Torbogen mit einem seitlich daranstoßenden Turm und eine niedrige Mauer abgeschlossen wird. Darüber fällt der Blick hinaus auf eine weite Wald- und Wiesenlandschaft, die von einem hohen, kahlen Gebirgsstock begrenzt erscheint. Unter dem Torbogen schreitet ein Wanderer dahin, vielleicht der hl. Josef, der Maria geleitet hat. Diese, eine zarte Frauengestalt von jugendlicher Frische mit langem Blondhaar und wallendem, blauem Mantel, hat vertrauensvoll die Hand der hl. Elisabeth erfaßt; die Matrone ist mit einem weißen Kopftuch und einem violettgrauen Mantel, unter dem das rötliche Untergewand bemerkbar wird, bekleidet. Auch diese Figur hat Schäuffelein in tiefempfundener Weise und mit eingehender Charakteristik wiedergegeben. Von ausnehmender Anmut sind die beiden im Vordergrunde knienden, in hellrote Rittertracht gewandeten Knaben, vor denen je ein Wappen steht, die den Familien der von Bodmann und von Werdenau angehören. Nicht in allen seinen Werken vermag Schäuffelein im Betrachter einen so ungetrübten Eindruck zu hinterlassen wie in diesem Bilde, in welchem er in der gefälligen Formengebung, dem Geschmacke in der Anordnung der Gewänder, der Gestaltung des reichen landschaftlichen Hintergrundes, wie in der korrekten Zeichnung, der leichten, doch gewissenhaften Ausführung und der Kraft der Farbe all seine Vorzüge vereinigt und ein Werk geschaffen hat, das ihn auf dem Wege zum Höhepunkte seines künstlerischen Wirkens zeigt. Ein ansprechendes Werk ist das 1907 in die Galerie gekommene, kleine Christusbild von Lukas Cranach. Der Heiland ist in Halbfigur dargestellt und trägt ein grauviolettes Unterkleid, über welches ein Mantel von kräftigem Rot gelegt erscheint. Die Linke hält das Kreuz, die Rechte ist segnend erhoben. Das schlicht aufgefaßte Bild, voll tiefer Frömmigkeit, von edler Weichheit des Kopfes und trefflicher Wiedergabe des schweren Leides in den Gesichtszügen und dem leicht geöffneten Munde, gehört wohl der besten Zeit des Meisters

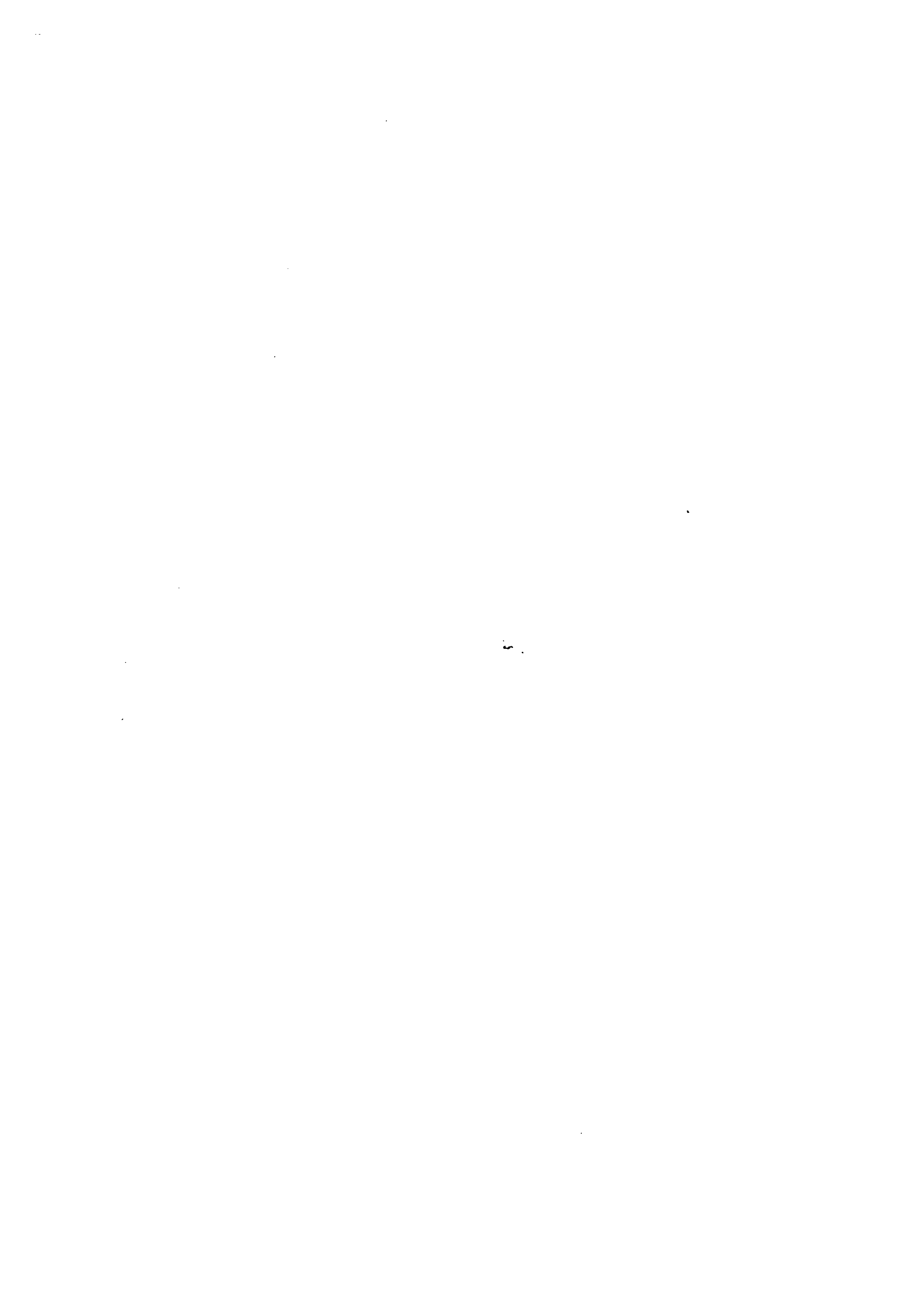
an [1]). Recht gut wirkt auch der Künstler in dem großen Diptychon, welches im linken Flügel eine Heilige mit einem Schwert (St. Katharina), im rechten Flügel St. Barbara mit dem Kelche in den Händen und dem Turm zu ihrer Rechten darstellt. Die Köpfe sind sorgsam modelliert, die Gesichter frischgefärbt, reiche Locken ringeln sich auf die Schultern herab. Von außerordentlich leuchtender Färbung sind die Gewänder: der Mantel der hl. Katharina von energischem Rot, das rote Unterkleid und das faltenreiche, tiefolivengrüne Obergewand der hl. Barbara. Den Hintergrund des rechten Bildteiles füllt Wald, auf der anderen Bildhälfte sieht man hinter der weiblichen Figur entlaubte Bäume und auf einem steilen Felsabhange stehende Nadelhölzer. Über der Landschaft wird der dunkelblaue Himmel sichtbar.

Eine tüchtige Leistung des Jacob Cornelisz van Amsterdam ist das umfangreiche, gut erhaltene Gemälde, welches im mittleren Teile eine figurenreiche, lebhaft bewegte Komposition der Kreuzigung enthält. Links oben auf einem bewaldeten Hügel hat der Meister in kleinen Figuren eine Szene aus dem Leidenswege des Erlösers gemalt: Simon von Cyrene nimmt dem unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Heiland, vor dem die hl. Veronika, das Schweißtuch in den Händen haltend, kniet, das Marterholz ab. Rechts oben befindet sich eine Darstellung der Grablegung, den Hintergrund nimmt die schön aufgebaute Stadt Jerusalem ein. Die Ausführung des Ganzen ist äußerst sorgfältig zu nennen, die Zeichnung ist gefällig und sicher, — man beachte z. B. die Wiedergabe der Pferde. Besonders in den Frauenköpfen mit der breiten Stirn, dem auffallend kleinen Kinn und den hochgeschwungenen Augenbrauen tritt die für unseren Künstler bezeichnende Bildung der Physiognomien deutlich zutage. Die pastos aufgetragenen Farben sind hell und klar, die in der Modetracht der Zeit erscheinenden Personen sind in reichgemusterte Gewänder gehüllt, deren Pracht noch durch die Verwendung von Gold ge-

[1]) Die über dem Haupte befindliche Inschrift und die unterhalb derselben stehende Jahreszahl zu lesen, war infolge des hohen Hängens des Bildes nicht möglich.



9. **JAN FYT: Pferde.**



hoben wird, das auch für die Nimben, Gefäße, das Sattelzeug und die Zäume der Pferde in Anwendung kam.

Die „Madonna mit dem Kinde“ (Nr. 725) ist ein vortreffliches Werk Hans Memlings aus dessen früherer Zeit. (Abbildung 7.) [1]) Die Echtheit der rechts vom Baldachin an der Wand angebrachten Jahreszahl (1472) wurde vielfach angezweifelt, nach Frimmel mit Unrecht. Farben und Sprungbildung, wie die Formen der Ziffern sprechen für die Ursprünglichkeit der Schrift. Das Bild führt uns in eine gotische Stube. Maria ist soeben von dem mit einem Baldachin aus prächtigem Burgundersamt bekrönten Sitze aufgestanden und hat sich dem knienden Donator genähert, der den Segen des Kindes erbittet. Der hl. Antonius und sein Schweinchen haben den Stifter geleitet. Das zarte Bild ist von frommer Einfalt durchdrungen, von kräftigem Kolorit und sorgfältigster Zeichnung. Es wurde vom Fürsten auf der Versteigerung der Galerie Gsell in Wien im Jahre 1872 um die Summe von 1510 Gulden, wozu noch das Aufgeld von 5% gerechnet werden muß, erworben. Im Versteigerungskatalog (Nr. 205) war dasselbe als Hugo van der Goes, in der Galerie aufänglich als „Unbekannt. Schule der van Eyck“ (alt Nr. 1057) verzeichnet, bis es vom belgischen Kunstgelehrten A. J. Wauters dem Memling gegeben wurde. Der gewaltige Antwerpener Meister Quentin Massys hat in dem Porträt eines Chorherrn ein kraftvoll aufgefaßtes Bildnis, wohl sein bestes, geschaffen [2]). Es ist in

---

[1]) Kunstchronik. 1872, VII, Sp. 295. — Allgemeine Kunstchronik. Wien 1883, VII, S. 700. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1903, XIV, S. 136. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903, XXVI, S. 83. — Frimmel, Handbuch der Gemäldekunde. Leipzig 1904, S. 185.

[2]) Kunstchronik. 1881, XVI, Sp. 557, 1889, XXIV, Sp. 636, N. F. 1905, XVI, Sp. 544. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902, XXV, S. 228 ff., 1903, XXVI, S. 155, 1904, XXVII, S. 537. — Max J. Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge 1902. München 1903, S. 23, Tafel 62. — P. Clemen und E. Firmenich-Richartz, Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf 1904. München 1905, S. 24, Tafel 53. — A. J. Wauters, Die vlämische Malerei. Leipzig, S. 118. — Eine Reproduktion des Bildes befindet sich unter anderem auch im Auktionskatalog der Sammlung M. E. Secrétan (II, Nr. 138).

den Gesichtszügen der dargestellten Persönlichkeit von unsäglich feiner Modellierung und gemahnt durch die Art, wie der in tiefen Farbentönen durchgeführte Kopf und das schwarze Barett mit dem hellblauen Himmel und der Oberkörper mit der weiten, sanft gewellten, mattgrünen Landschaft in Verbindung gesetzt ist, an moderne Meister; an malerischem Reiz übertrifft es die besten Bildnisse Dürers und Holbeins. Das tadellos erhaltene Werk befand sich früher in England und war daselbst als Porträt Stephan Gardiners, Bischofs von Winchester, von Holbein bezeichnet. 1881 befand sich dasselbe in Paris in der Sammlung Wilson (in welche es aus der Kollektion Fonthill Abbey gelangt war), auf deren Versteigerung es einen Preis von 66.700 Franken erzielte, und später in der Sammlung Secrétan, wo es den richtigen Namen erhielt. Auf der Auktion der letztgenannten Sammlung (1889) erwarb der Fürst das Bildnis um die Summe von 30.000 Franken. Wauters nimmt das herrliche Porträt für den Meister des Todes der Maria in Anspruch. Die „Kreuzigung“ (Nr. 730) hält Friedländer in allen Teilen für eine außerordentlich schöne Leistung des Massys, die um 1505 entstanden sein mag. Bode schreibt nur die fein gezeichneten, kräftig gefärbten Figuren demselben zu, die schön aufgebaute Landschaft aber sei ein besonders gutes Werk des Joachim Patenier [1]). Im Jahre 1900 wurde durch den Fürsten vom Grafen Bardi (Prinz Heinrich von Bourbon) in Venedig „Die Leserin“ erworben, ein Werk des von Scheibler als Meister der weiblichen Halbfiguren bezeichneten Künstlers, der nach Franz Wickhoffs Annahme mit dem aus Antwerpen stammenden Jean Clouet, der in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts der bedeutendste Maler Frankreichs war, gleichzuhalten ist [2]). Das Bild ist durch die zarte Modellierung des Kopfes, wie durch die reiche Farbenwirkung ausgezeichnet, welche besonders durch das Rot des

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1903, XXVI, S. 156. — Friedländer, a. a. O. S. 23 f., Tafel 63.

[2]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1901, XXII/I, S. 221 ff.

Samtkleides und das Gold des Kopfputzes, des Schmuckes und des Bechers hervorgebracht wird.

An diese Werke mögen einige Neuerwerbungen aus dem Kreise der vlämischen Meister angeschlossen werden. Üppig in den Formen der Pflanzenwelt, wie in den Gestalten der Menschen und Tiere ist die mit Rubens in Verbindung gesetzte Landschaft (Nr. 412)[1]. Schilfrohr und breitblätterige Wasserpflanzen ragen über den Spiegel des Flusses, der sich langsam durch felsiges Gelände windet, empor. An seinen Ufern steigen dichtbelaubte Bäume auf, in deren Schatten Farnkräuter wuchern. Wasserschöpfende Mägde und dürstende Rinder nähern sich dem Flußbette. Nach Smith wurde das von ihm auf 700 Guineen geschätzte Bild im Jahre 1818 durch Mr. Emmerson aus Holland nach England gebracht; es gehörte dann den Sammlungen Jeremiah Harman, Robert Vernon und Fürst Paul Demidoff in San Donato bei Florenz an. Bei der Versteigerung der letztgenannten Sammlung (1880) ging das Bild (Auktionskatalog S. 243, Nr. 1117) für 29.000 Lire in den Besitz des Prinzen Reuß und später in das Eigentum des Fürsten über. Im Gegensatz zu Rosenberg, der das von Schelte à Bolswert gestochene Gemälde für ein Original des Rubens hält, das in der zweiten Hälfte der dreißiger Jahre des 17. Jahrhunderts entstanden sein kann, vermag Bode darin nur die Hand eines seiner Schüler zu erkennen. Von Peeter van Avont stammt eine zart ausgeführte, anmutige Parklandschaft mit wohlgerundeten, bräunlichen Baumgruppen her. In warmen, leuchtenden Tönen heben sich die Figuren einer mythologischen Szene von dem dunklen Hintergrunde ab. Eine auf Eichenholz gemalte Landschaft, im Stile auf einen späteren Nachahmer des Jan Brueghel hinweisend, die sich vor mehreren Jahren bei Hofrat Leopold Walcher von Moltheim befand und jetzt im Schlosse zu Feldsberg aufbewahrt

[1]) J. Smith, Catalogue raisonné. London 1830, S. 322, Nr. 1205. — L' Art. Paris 1880, VI. Jahrg., S. 238. — Kunstchronik. 1880, XV, Sp. 418 und 421. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1905, XVI, S. 201. — Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. V. P. P. Rubens. Stuttgart und Leipzig 1905, S. 398.

wird, ist möglicherweise identisch mit Nr. 23 (oder 24) des Auktionsverzeichnisses der Kaunitzschen Galerie aus dem Jahre 1820, in welchem sie als „von Brueghel“ bezeichnet war. Das Bild, welches noch den Stempel der Kaunitz-Galerie trägt, wurde damals um 27 Gulden an Fuchs verkauft [1]). Hervorragender als die genannten Werke ist ein geistreich durchgeführtes Bildchen von Gonzales Coques, welches ein junges Ehepaar mit seinem Kinde in einer offenen, von mächtigen Säulen getragenen Halle, von welcher der Blick auf ein von Schiffen durchzogenes Wasser fällt, darstellt; es ist eines seiner herrlichsten, in öffentlichen Sammlungen so seltenen Gruppenbilder. (Abbildung 8.) Die lebensgroßen Figuren von ungezwungener Haltung sind trotz der kleinen Dimensionen mit kühner Pinselführung wiedergegeben. Von großem Reize ist die Farbengebung: das schwarze Atlaskleid der Frau, an den Ärmeln und dem Kragen reich mit Spitzen besetzt, und das hellgraue Seidenkleidchen des Kindes heben sich scharf von dem tiefen Rot der Draperie, des Stuhlüberzuges und der Tischdecke ab, der Mann, ebenfalls in schwarzer Tracht mit Spitzenbesatz, erscheint vor blauen, wolkigen Himmel hingesetzt. Auf dem Tische und dem Stuhle liegen Rosen, zur Rechten des Mannes bemerkt man ein Hündchen, auf den Boden hingestreckt. Das Bild wurde für den Fürsten auf der Versteigerung der gewählten Sammlung Adrian Hope in London (1894) für 490 Guineen erstanden [2]). Ein herrliches Werk ist das Pferdebild von Jan Fyt. (Abbildung 9.) In der Art, wie das leuchtende Weiß und das glänzende lichte Braun der edelrassigen Tiere, die schlanke Figur ihres Führers und die hellfarbigen Hunde im effektvollen Kontrast zu dem schwärzlichen Himmel gemalt sind, ist in koloristischer Hinsicht eine Tat, wie sie nur wenigen, großen Künstlern gelingt.

Die holländischen und vlämischen, oft seltenen Kleinmeister, deren Werke schon von den Vorfahren des Fürsten

---

[1]) Berichte und Mitteilungen des Altertums-Vereines. 1896, XXXII, S. 6. — Frimmel. Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Berlin und Leipzig 1899, I. Bd., III. Kap., S. 92.

[2]) Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1894, V, S. 296.



10. **REMBRANDT:** Die Schwester des Künstlers bei der Toilette.



der Galerie einverleibt wurden, sind wohl in keiner Sammlung in so charakteristischen Schöpfungen vertreten wie in dieser. Mit großem Verständnis hat aber der gegenwärtige Fürst dafür Sorge getragen, daß auch die großen Künstler, denen die holländische Schule vor allem ihren Ruhm verdankt, mit vortrefflichen Werken in die Galerie kamen. Von den Bildern Rembrandts rührt nur das schon erwähnte, wundervolle Selbstporträt aus dem alten Bestande her, die übrigen Werke des großen Meisters, sämtliche aus seiner Frühzeit, sind Neuanschaffungen. Das lebensfrische Bildnis seiner jüngeren Schwester, Lysbeth Harmensdochter (1632), die ihm in Amsterdam den Haushalt führte, bevor er sich mit Saskia vermählte, befand sich früher in den Sammlungen Valpinçon, Sedelmeyer und E. Secrétan in Paris. Auf der Versteigerung der letztgenannten Sammlung (1889) erzielte das gut erhaltene Porträt einen Verkaufspreis von 29.500 Franken; der Besitzer hatte dafür nur 15.000 Franken bezahlt. Die Wirkung des hochblonden, gekrausten Haares im voll einfallenden Sonnenlicht ist äußerst effektvoll, der freundliche Ausdruck der ungemein feinen, kindlichen Gesichtszüge verleiht dem Bilde einen eigenartigen Reiz [1]). Nach dem Umfange und der malerischen Durchbildung gehört das Bild, welches Rembrandts Schwester bei der Toilette darstellt, zu den bedeutendsten Schöpfungen des Jahres 1632. (Abbildung 10.) [2]) Ein prunkvolles Phantasiekostüm umschließt die machtvolle Gestalt. Ein schwerer Mantel aus tiefpurpurrotem Samt, reich mit Gold, Edelsteinen und Perlen besetzt, ein hellviolettes, goldgesticktes, wallendes Unterkleid von Seide und weite Tüllärmel hüllen die weichen Formen des Mädchens ein, prachtvolles Geschmeide schmückt die Figur. Eine alte, im Schatten stehende Frau, welche die Züge von Rembrandts

[1]) Kunstchronik. 1889, XXIV, Sp. 637. — Auktionskatalog der Sammlung Secrétan, II, Nr. 154. — Dr. Wilhelm Bode, Rembrandt. Paris 1897, I, S. 28 und 145 f., Tafel 57. — Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer. Paris 1898, Nr. 122.

[2]) Smith, 1836, VII, S. 159 f., Nr. 494. — Bode, Rembrandt. I, S. 30 und 169 f., Tafel 69. — Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer. Paris 1898, Nr. 120.

Mutter trägt, ordnet das aufgelöste, goldrote Haar. Das Werk ist ein Triumph herrlicher Lichteffekte. Langsam löst sich der von hellem Lichtschein umflossene Körper aus den trüben Schatten des Hintergrundes los. Bode weist die Benennung des Bildes als „Judenbraut“ zurück, vermutlich wollte der Künstler eine Schöne aus der römischen Geschichte, vielleicht Kleopatra, darstellen. Eine Federzeichnung in der Albertina aus dem Jahre 1632 erscheint unserem Bilde im Motiv, in der Zeichnung und feinen Lichtwirkung nahe verwandt; die Züge der dort Dargestellten scheinen jedoch nicht die Lysbeths, sondern die Saskias zu sein. Das Gemälde befand sich einst in den Sammlungen Mme. de Bandeville (1787, 1800 Franken), Lord Rendlesham (1806, erworben um 350 Guineen, verkauft um 200 Guineen), Earl of Mulgrave (1832, 115 Guineen), Mr. Seguier, Sir W. W. Knighton (1885), Sir Charles Robinson (1888) und Ch. Sedelmeyer (1890). In den von vollem Licht übergossenen Bildnissen eines jungen Offiziers und seiner Frau (1636)[1]) hat der Künstler ihm nahestehende Personen mit Aufbietung seiner ganzen künstlerischen Kraft wiedergegeben. Besonders das junge Weib, das so still atmend die Hand an die Brust legt und so voll und innig den Beschauer anblickt, ist eine starke und tiefe Schöpfung. Der eigenartige Reiz des hellen Teints, das jugendliche Feuer der Augen, der schalkhafte Ausdruck des Mundes, das kastanienbraune, wellige Haar, welches die schönen Gesichtszüge umrahmt, die üppigen Formen des Körpers müssen eine starke Anziehungskraft auf den jungen Künstler ausgeübt haben. Beide Bildnisse befanden sich einst in den Sammlungen Duc de Choiseul-Praslin (1793, das erstere mit einem anderen Bilde für 2235 Franken, das Frauenbildnis um 3001 Franken verkauft) und Kuscheleff-Besborodko in Paris. Durch Erbschaft gelangten die Bilder in den Besitz der Marchesa Incontri in Florenz (1869), von welcher sie der Fürst erwarb. Richard Purcell (C. Corbutt) hat das Frauenbildnis seinerzeit in Schabmanier reproduziert und mit der Bezeich-

[1]) Smith, a. a. O. S. 100 und 167, Nr. 269 und 521. — Kunstchronik. N. F. 1892, III, Sp. 333. — Bode, Rembrandt. 1899, III, S. 16 f. und 113 ff., Tafel 183 und 184.

nung „A Jewess“ versehen, wodurch dasselbe in die Reihe der sogenannten „Judenbrautbildnisse“ gewiesen wäre. Von hohem malerischen Reiz ist die „Spitzenklöpplerin“ von dem Rembrandt-Schüler Nicolaes Maes [1]), ein Werk aus der besten Zeit des Künstlers. (Abbildung 11.) Das warme, goldige Licht, welches das frische Antlitz der weiblichen Figur streift und auf den weißen Kragen und das aufgeschlagene Buch fällt, während die Umgebung in Dunkel gehüllt ist, und der kräftige rotbraune Ton, der die Farben beherrscht, wirken geradezu bezaubernd auf den Beschauer. Es sind uns wenige Bilder bekannt, in denen, wie in diesem, heiteres Glück, erzeugt durch Lust zur Arbeit, in so einfacher, tief empfundener Weise zur Anschauung gebracht wird. Auf dem Wandkalender liest man die Jahreszahl 1655. In den ovalen Bildnissen eines jungen Ehepaares (derzeit nicht in der Galerie) von demselben Meister, die etwa um 1675 entstanden sein mögen, ist von dem Einfluß seines Lehrers nichts mehr zu bemerken; sie erinnern vielmehr in der Art der Auffassung an Caspar Netscher. Wie stark die Anregungen waren, welche die gesamte holländische Kunst von Rembrandt empfing, legt das seit 1907 in der Galerie aufgestellte Gemälde „Der blutige Rock“ von Jan Victors in überzeugender Weise dar. Händeringend und voll tiefen Schmerzes zum Himmel aufblickend, sitzt Jakob vor seinem Hause, zu seiner Linken bemerkt man die greise Rachel, die vor Entsetzen die Hände ausbreitet. Vor ihnen kniet ein Bote, der den blutigen Rock Josefs gebracht hat. Zur Seite desselben steht ein junger Mann, auf seinen Stab gelehnt, und betrachtet schweigend die unglücklichen Eltern, während aus dem Fenster zur Rechten teilnahmsvoll ein Knabe blickt. Das Eingangstor im Hintergrund gewährt einen Ausblick auf die Landschaft. Das zauberhafte Helldunkel, der warmbraune Ton, die breite Behandlung, die wunderbare Zeichnung von Köpfen und Händen, die treffliche Wiedergabe des Seelenlebens in den Zügen der beiden Alten

[1]) Bei der Besprechung der Werke von Maes, Ter Borch, Steen, Ruisdael, Hobbema, Aert van der Neer, Aelbert Cuyp und J. D. de Heem wurden die Ausführungen W. Bodes in seinem geistvollen Buche „Rembrandt und seine Zeitgenossen“ benützt.

weisen das Werk in jene Periode des Künstlers, wo dieser mit Erfolg die Bahnen des großen Meisters wandelte und noch nicht in Eintönigkeit und Trockenheit verfallen war. In der Tat ist auch das Bild ein interessantes Gegenstück zu den denselben Stoff behandelnden Rembrandts in der Sammlung des Earl of Derby in London und in der Eremitage zu Petersburg und nahezu um dieselbe Zeit entstanden (um 1650)[1]. Die alte Rachel, deren charakteristischer Kopf auf anderen Bildern des Künstlers und in Werken des G. Flinck wiederkehrt, wie der den Rock haltende junge Mann dürften Modelle aus dem Atelier Rembrandts gewesen sein. Das große, 135 cm hohe und 172 cm breite, trefflich erhaltene Bild bildete einst mit einem Gegenstück, das gleichfalls seinen Stoff der von unserem Künstler mit Vorliebe behandelten Geschichte Jakobs (Isaak, Eleasar und Rebekka) entnimmt, einen Bestandteil einer im Jahre 1804 in Amsterdam versteigerten anonymen Sammlung. Die beiden Bilder blieben ein volles Jahrhundert beisammen und wurden erst im Jahre 1904 nach der Auktion Macrory in London getrennt. „Der blutige Rock" ging in den Besitz des Dr. Egon Ritter von Oppolzer (Innsbruck) über, mit dessen Sammlung das Gemälde 1906 durch Hugo Helbing in München unter den Hammer kam. (Verkaufspreis 4400 Mark, das Aufgeld von 10% nicht eingerechnet)[2]. Kurz nach der Auktion wurde der jugendliche Gelehrte, der für den Erlös der Sammlung eine Privatsternwarte zu errichten gedachte, durch den Tod hinweggerafft.

Das holländische Sittenbild repräsentieren außer dem Werke von Maes noch die vornehme, in schwarzen Atlas gekleidete Dame im Lehnstuhl, ein feines Werk von Hendrik Gerritsz Pot, und zwei vorzügliche, voll bezeichnete Werke von Jan Steen. In den „Zechern" (Abbildung 12) schildert er mit offenen

[1]) Bode, Rembrandt. 1901, V, Nr. 335 und 340.

[2]) Neue Freie Presse. 12. Oktober 1906. — Der Kunstmarkt. Leipzig 1907, IV, S. 58 und 91. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1907, III, S. 157. — Abbildungen des Werkes befinden sich im Auktionskatalog der Sammlung Oppolzer (Nr. 18) und im Oppolzerschen Prachtwerke „Meine Kunstsammlung" (Tafel XVIII a und b).



11. NICOLAES MAES: Die Spitzenklöpplerin.



Augen und feuchtfröhlichem Humor das Treiben des Wirtshauslebens seiner Heimat. Die figurenreiche Komposition ist von sprudelndem Leben erfüllt und in kräftigen Farben im feinen Dämmerlichte wiedergegeben. Durch die geschickte Verteilung der Personen im Raume bringt der Künstler eine vortreffliche Tiefenwirkung zustande. Die einzelnen Figuren sind ausgezeichnet individualisiert, besonders köstlich sind die beiden Kinderfiguren im Vordergrunde, ein reizendes Mädchen und ein Knabe, der dem dickleibigen Manne, der das Kelchglas in einem Zuge leert, nachzuahmen trachtet und den großen Krug, den er kaum zu heben vermag, an die Lippen setzt. Das Werk, auch unter dem Titel „Die fette Küche" bekannt, erzielte auf der Auktion Chevalier Lambert in Paris (1787) einen Verkaufspreis von 1000 Franken; es ging gelegentlich der Versteigerung Keil-Grote in Köln (1886) um die Summe von 6600 Mark in den Besitz des Fürsten über. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß unser Bild dasselbe ist, welches sich im Jahre 1833 in der Sammlung Peter Norton in London befand [1]). Bilder von so meisterhafter Vollendung und liebevoller Durchführung wie „Der Brief" sind von Steen nur selten gemalt worden. Das Motiv der Darstellung ist der Geschichte der Bathseba entnommen; ohne besondere Umstände versetzt der Künstler die Begebenheit in eine einfach ausgestattete holländische Stube und kleidet die biblischen Gestalten in zeitgenössische Kostüme. Den Hintergrund bildet eine mit Goldledertapeten geschmückte Wand mit einer offenen Tür, durch welche der Blick in einen Garten mit einem Brunnen und einem monumentalen Tor und auf den prächtigen Palast Davids fällt. Die schlichte Handlung — eine ältere, dunkel gekleidete Frau übergibt einem hübschen Mädchen einen Brief — ist mit der größten Lebendigkeit und außergewöhnlich leichter Pinselführung gemalt. Der zarte Schmelz der Farben, die vor allem im reizenden Farbenspiel des zinnoberroten Rockes und

---

[1]) Smith. 1833, IV, S. 15, Nr. 48 und S. 20, Nr. 64. — Dr. C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. Eßlingen 1907, I, S. 33 f., Nr. 115 und S. 138, Nr. 573.

der zitronengelben Jacke der Schönen, auf welche der bläulichgrüne Vorhang des Himmelbettes pikante Reflexe wirft, den feinen koloristischen Sinn des Meisters offenbaren, macht das Bild besonders anziehend. Wir treffen dasselbe auf der Versteigerung J. Enschedé in Haarlem (1786) und im Besitze des Lord Powerscourt in Irland. Es ist nicht ausgeschlossen, daß das auf Holz gemalte Bild mit demjenigen gleichbedeutend ist, das bei der Versteigerung der Gemälde aus dem Besitze der Witwe B. de Bosch in Amsterdam (1840) um 50 Gulden an de Lelie gelangte; allerdings führt der Auktionskatalog an, daß dieses Werk auf Leinwand gemalt sei [1]). Das kleine Porträt des Landschaftsmalers Jan van Goyen von Gerard Ter Borch, früher in den Sammlungen des M. Mailand (1881) und des M. May (1890) in Paris [2]), ist ein vorzügliches Werk dieses Meisters, trefflich in der charakteristischen Wiedergabe der Persönlichkeit in Haltung und Gesichtsausdruck. Trotz des einfärbigen Kostüms von klarem Schwarz und des einfachen Hintergrundes gelingt es dem Maler, durch feine Abstufung der Farbtöne eine große malerische Wirkung zu erzielen, die im Verein mit der meisterhaften Zeichnung und der vornehmen Auffassung es gewiß rechtfertigt, wenn man den Künstler zu den tüchtigsten Bildnismalern seiner Zeit rechnet. (Abbildung 13.) Der Spätzeit der holländischen Kunst gehört ein gutes Bild des Jan Philips van Schlichten, eines Schülers des A. v. d. Werff, an, das ein Mädchen mit einer Katze darstellt.

Bevor wir uns den herrlichen Werken aus der Blütezeit der holländischen Landschaftsmalerei, die durch den Fürsten in die Sammlung eingereiht wurden, zuwenden, wollen wir noch die interessante, signierte Landschaft von Jan Goedaert aus Middelburg erwähnen. Dieselbe, in lichten Tönen gehalten, im Detail mit großer Sorgfalt behandelt, eröffnet einen schönen Ausblick auf eine fruchtbare Ebene mit ihren Wiesen, Feldern

---

[1]) Hofstede de Groot. I, S. 5 f., Nr. 15.

[2]) Das Bild, das schon von Carel de Moor radiert wurde, ist auch im „Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer" (Paris 1898, Nr. 221) reproduziert.

und zerstreut stehenden Bäumen, mit ihren Bauernhäusern, Windmühlen und Kirchtürmen. Das Bild zeigt die bekannten drei Töne der älteren flandrischen Landschaft — der Vordergrund ist im warmbraunen, der Mittelgrund im grünlichen Ton, die Ferne bläulichweiß gehalten — und ist besonders deshalb von Interesse, weil sie uns einen Meister vorführt, der noch um die Mitte des 17. Jahrhunderts, da im übrigen Holland die Landschaftsmalerei schon dem Realismus huldigte, an der stilisierenden flandrischen Landschaftsauffassung festhält [1]). Den Reigen der nationalen Landschafter eröffnet Jan van Goyen mit einem aus dem Jahre 1646 stammenden Bilde, das sich einst in den Sammlungen des Fürsten Demidoff (San Donato) und des M. P. Crabbe in Brüssel (1890) befand [2]) und das eine von Schlittschuhläufern bedeckte Eisfläche, in deren Hintergrunde die Stadt Haarlem liegt, darstellt. Die Figuren sind geistreich skizziert, die Stimmung der silbergrau getönten Winterlandschaft, über welcher sich ein bewölkter Himmel wölbt, ist durch die kühle Farbenharmonie vortrefflich zum Ausdruck gebracht. Würdig stellt sich diesem Bilde eine stimmungsvolle holländische Kanallandschaft zur Seite, gleichfalls bezeichnet und mit der Jahreszahl 1652 datiert. Aus dem hügeligen, bewaldeten Uferrand ragen einige Bauernhütten empor, Kähne durchziehen die Wasserfläche, während auf der schmalen Landzunge Fischer beschäftigt sind. In der breiten, flüssigen, skizzenhaften Malweise verrät sich die impressionistische Art der Auffassung. Das leicht und flockig behandelte, gleichsam nur auf die Fläche punktierte Laubwerk der Bäume spiegelt sich wunderbar in der stillen Wasserfläche, die mit vollendeter Kunst wiedergegeben erscheint. Die von den Strahlen der untergehenden Sonne rötlich gefärbten Wolken reflektieren ihr warmes Licht auf Wasser, Ufer und Bäume und erzeugen einen rotbraunen Gesamtton, der das ganze Bild durchdringt. Unsere Landschaft, deren Entstehung in die letzten Lebensjahre des Künstlers fällt und die den meisten Bildern desselben, die in jüngster

[1]) Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1907, III, S. 83 ff.

[2]) Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer. Paris 1898, Nr. 38.

Zeit zum Verkaufe gelangten, weitaus überlegen ist, wurde vom Fürsten auf der Auktion der aus Frankfurt a. M. stammenden Sammlung Salomon Benedikt Goldschmidt, die an Werken der großen holländischen Landschaftsmaler so außerordentlich reich war, erworben. Bei der erwähnten Versteigerung, die im Jahre 1907 in Wien stattfand, erzielte das Bild einen Verkaufspreis von 6600 Kronen, das Aufgeld von 10% nicht mitgerechnet [1]). Das tadellos erhaltene Werk befand sich einst in der Sammlung Erasmus v. Engerts, Direktors der kaiserlichen Gemäldegalerie, dessen Kunstbesitz 1871 in Wien versteigert wurde (Auktionskatalog Nr. 33), und ging damals um 750 Gulden an Meyer über. Mit Salomon van Ruysdael, dem Oheim des großen Meisters, wird ein Bild mit kanaldurchzogenen Auen, aus denen eine Kirche blickt, in Verbindung gebracht. Im Jahre 1907 gelangte eine kleine, schöne Waldlandschaft Jacob van Ruisdaels in die Galerie. An einem dunklen Wasser, welches von Enten durchzogen wird, erheben sich mächtige, herbstlich gefärbte Eichen. Weißlichgraues, zusammengeballtes Gewölke zieht über den blauen Himmel. Aus dem reichen Besitze des Fürsten an Werken Ruisdaels ist ferner eine schwermütige und tief poetische Waldlandschaft in die Galerie einverleibt worden. (Abbildung 14.) Ein Waldbach, an dessen Ufern die Bäume hoch emporragen, stürzt sich schäumend über Felsen in den Vordergrund. Dort, wo sich die Wasser etwas beruhigt haben, haben die Menschen eine einfache Brücke aus Baumstämmen über denselben geschlagen. Auf dem Stege schreitet eine Frau mit ihrem Kinde dahin, dem aus dem geheimnisvollen Düster des Waldes tretenden Manne entgegeneilend. Die Wolkenmassen, die leicht am blauen Äther dahineilen, beleben durch ihre Schatten die Landschaft. Wie sich die Wolkenschichten wölben, wie sie

---

[1]) Der Kunstmarkt. 1907, IV, S. 158 und 181. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1907, III, S. 180. — An dieser Stelle sei auch der Kunsthandlung Friedrich und Hans Schwarz für die gütige Überlassung des prachtvoll ausgestatteten Versteigerungskataloges gedankt. Derselbe enthält eine vorzügliche Photogravüre des Bildes von Paulussen & Co. in Wien (Nr. 23).



12. JAN STEEN: Die Zecher.

sich übereinander aufbauen, wie sie von der Sonne beleuchtet sind, das ist in dem Bilde in ungemein feiner Weise und mit der größten Mannigfaltigkeit wiedergegeben. Das Blau des Himmels schimmert als einzige stärkere Farbe durch das Grau der Wolken hindurch und bildet mit dem zart abgestuften Grün der Vegetation und dem Braun des Terrains die feinsten Kontraste. Unter den Werken des Gillis Rombouts nimmt der herrliche „Weg im Walde", welcher sich eng an die Schöpfungen des größten holländischen Landschafters anschließt, den ersten Rang ein. Wir treffen das Bild in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in England (Kollektion Sir T. Baring, Bart.), ferner im Besitze der Kunsthandlung Philips in Paris und auf den Auktionen Ch. Sedelmeyer (Wien 1872, 18.500 Gulden, das Aufgeld von 5% nicht eingerechnet), Alexander Scharff (Paris 1876, 8400 Franken) und Baron de Beurnonville (Paris 1881)[1]. Es war im Jahre 1873 auf der Ausstellung von Gemälden alter Meister im Österreichischen Museum in Wien zu sehen (Katalog Nr. 29). In den genannten Sammlungen führte dieses Werk den Namen J. Ruisdael, den es auch in der Liechtenstein-Galerie beibehielt. Bode gab dasselbe dem Rombouts, auf welchen schon das echte Monogramm hinweist. Auch Meindert Hobbema steht in den „Eichen am stillen Wasser" besonders in der Bildung der alten, knorrigen, teilweise kahlen Bäume, die ihre Äste wie klagend gegen den Himmel strecken, auf den Schultern Ruisdaels, seines Lehrers und Freundes. Das Bild wurde 1892 aus der Galerie des Lord Dudley in London erworben. Noch hervorragender tritt uns der Meister in dem „Weiher", einer seiner anheimelnden Teich- und Wiesenlandschaften, entgegen. Die große Fläche des stillen Wassers, die sich durchs ganze Bild zieht, wie die Baumgruppen

---

[1]) Smith, Suppl. 1842, S. 701, Nr. 63. — Kunstchronik. 1873, VIII, Sp. 145 und 228, 1876, XI, Sp. 502. — Eine Radierung nach dem Bilde von Emile Boilvin befindet sich in „27 Radierungen nach Originalgemälden verschiedener alter Meister aus der Kollektion Sedelmeyer" (Wien 1872, Nr. 21) und im Auktionskatalog der Sammlung Scharff (Nr. 13). Es ist auch im „Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer" (Paris 1898, Nr. 180) reproduziert.

und die in der weiten Ebene zerstreut stehenden Bäume bewirken in ungesuchter Weise die Vertiefung der Landschaft. Die Wolken verteilen in wirkungsvoller Weise Licht und Schatten über die Fläche, die im hellen Tageslicht, umhüllt von feinem Luftton, daliegt. Auch die anderen charakteristischen Eigenschaften des großen Meisters, die Leichtigkeit der Zeichnung und die eigenartige Farbengebung — das Graugrün des Laubwerkes, der bräunliche Ton in den Schatten, die goldigen Töne an den von der Sonne beschienenen Stellen — kommen in diesem Bilde ausgezeichnet zur Anschauung.' Das mit M. Hobbema bezeichnete Bild befand sich einst in England in den Sammlungen Lord Weymouth (1828, 450 Guineen) und J. Norris (1842, Red Vales bei Bury), im Jahre 1873 war dasselbe als Eigentum Ch. Sedelmeyers im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie ausgestellt (Katalog Nr. 114) und ging danach in den Besitz Barthold Suermondts über, der es nach Brüssel bringen ließ. Als die Galerie desselben im Jahre 1874 vom preußischen Staate angekauft werden sollte, wurde das Werk, da über die Schätzung keine Einigung erzielt werden konnte (die Forderung Suermondts betrug 15.000 Taler), von der Sammlung ausgeschieden, gelangte 1877 in die Privatgalerie des Grafen Potocki in Paris und erzielte bei der Versteigerung derselben (1884) einen Preis von 34.000 Franken [1]). Mit echter Naturempfindung und tiefem Gefühl für die ganz eigenartige Stimmung der holländischen Landschaft hat Aert van der Neer eine große Uferlandschaft gemalt; mit der geistreichen Pinselführung, der breiten Behandlung und der energischen Lichtwirkung verbindet sich eine Art der Auffassung, wie sie bei keinem anderen Künstler zu finden ist. Ein breiter, mit Schiffen belebter Fluß zieht sich in die Landschaft hinein und verleiht dem Bilde Tiefe, an den niedrigen Ufern, die in abwechslungsreichen Krümmungen den Lauf des Wassers be-

[1]) Smith, 1835, VI, S. 147, Nr. 94, Suppl. S. 721, Nr. 6. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1874, IX, S. 62, 193 f. und 271, 1875, X, S. 75. (Daselbst auch eine Radierung nach dem Bilde von Leopold Flameng.) — Kunstchronik. 1883, XVIII, Sp. 217, 1885, XX, Sp. 564. — Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer. Paris 1898, Nr. 64.

gleiten, erheben sich Türme, Häuser, Windmühlen und Bäume, deren Ränder durch die Strahlen der sinkenden Sonne aufgehellt werden. Gegen die Lichtmasse des Himmels, der sich unendlich über der Landschaft wölbt, bilden die im tiefen Schatten liegende, mächtige Baumgruppe und die menschlichen Figuren des Vordergrundes kräftige Silhouetten, die dadurch, daß der Künstler für diese Schattenpartien außerordentlich dunkle Farben gewählt hat und daher die beleuchteten Stellen mit Glanzlichtern höhen mußte, ein ganz gespenstisches Aussehen erhalten. Eine liebliche Idylle ist die „Hütte zwischen Bäumen“ von Jan Wynants, ausgezeichnet durch das anmutige Motiv, die sonnige Beleuchtung und die feine Ausführung der Einzelheiten. (Abbildung 15.) Demselben Meister gehört auch „Der aufsteigende Weg“ an, ein Bild, dem wir auf der Versteigerung der Sammlung Baron de Beurnonville (Paris 1881, 14.600 Franken) begegnen [1]). Mit kräftiger Hand hat Adriaen van de Velde die Figuren- und Tierstaffage, den Reiter auf der Straße und den Jäger, der mit seinen Hunden einem kleinen Wasser zueilt, gemalt und dadurch, wie in so vielen Werken des Wynants, wesentlich die malerische Wirkung der einfachen Landschaft erhöht. In trefflicher Weise bringt Jan Vermeer van Haarlem in der aus einer englischen Sammlung stammenden „Fernsicht von den Dünen bei Overveen“ die von der feuchten Seeluft durchtränkte Atmosphäre der Niederlande zum Ausdruck. Servaes bemerkt, das Bild sei Liebermann vorweggenommen. Ein großzügiges Werk des Allaert van Everdingen sind die „Stromschnellen im Tannenwalde“, in welchem er einen Ausschnitt aus der gewaltigen Natur Skandinaviens — über Felsen schäumende Wasser und spitzwipfelige Tannen und Fichten, die in die klare Luft ragen, — noch aus frischer Erinnerung treu wiedergibt. Den „Sonnigen Tag bei Dordrecht“ dürfen wir wohl zu den besten Werken Aelbert Cuyps zählen. (Abbildung 16.) Das Motiv ist an den Ufern der vor ihrer

[1]) Kunstchronik. 1881, XVI, Sp. 558. — Das Bild wurde von B. Damman radiert; der „Katalog von 300 Gemälden alter Meister aus der Galerie Sedelmeyer“ (Paris 1898) enthält unter Nr. 237 eine photographische Wiedergabe desselben.

Mündung in viele Arme sich verzweigenden Maas in der Nähe der Vaterstadt des Künstlers zu suchen. Von dem hohen, dunstigen Himmel strömt eine Fülle warmen, goldenen Sonnenlichtes hernieder und durchflutet Luft, Wasser und Ufer. Aus den wässerigen Dünsten, die über der Landschaft lagern, steigen am vollen Tage leichte Wolken empor und ballen sich hoch oben im Vordergrund zu lichtgrauen Massen zusammen, welche über den zierlich gebauten Segelbooten, die langsam den von der Sonne beschienenen Wasserspiegel durchfurchen, kräftige, doch durchscheinende Schatten bilden. Der berühmteste unter den holländischen Marinemalern, Willem van de Velde d. J., ist durch ein vorzügliches, stimmungsvolles Frühwerk in der Galerie vertreten, welches prächtige Schiffe, deren Segel hell vor dem bewölkten Himmel stehen, auf glatter Wasserfläche darstellt (in der Sammlung als Jan van de Capelle bezeichnet). Die winterlichen Gefilde seiner Heimat schildert in leuchtenden Farben der seltene Raphael Camphuysen in einer von Schlittschuhläufern belebten Eisfläche. In gemeinsamer Arbeit von Jan van der Heyde und Adriaen van de Velde sind „Das Schloß im Walde“ und der „Sonnige Platz in einer holländischen Stadt“ entstanden. Im erstgenannten Bilde hat van der Heyde in die Landschaft van de Veldes das Schloß gemalt, das zweite Bild, ein köstliches Werk des feinsinnigen Architekturmalers, voll genauer Naturbeobachtung, zarter malerischer Behandlung und klarer Lichtführung, wurde von van de Velde mit sauber und nett gezeichneten Figuren, die sich vortrefflich in die blanken Straßen einfügen, staffiert. Das Bild wurde jedenfalls nach dem Ankaufe durch den Fürsten mit einem älteren Rahmen versehen, da dieser das Monogramm Johanns I. trägt.

Das Blumenstück des gefeiertsten holländischen Stillebenmalers, Jan Davidsz de Heem, welches auf der Versteigerung der Gemäldesammlung des Vicomte Bernard Du Bus de Gisignies in Brüssel (1882) erworben wurde, bildet eine wertvolle Bereicherung der an schönen und umfangreichen Stilleben ausnahmsweise reichen Galerie. Den Hintergrund des Gemäldes bildet der in abendliches Dunkel gehüllte, von leichten Wolken



13. GERARD TER BORCH: Der Landschaftsmaler Jan van Goyen.



überzogene Himmel; zur Seite des von Tieren aller Art bevölkerten Wassers, über welches sich eine Bogenbrücke spannt, leuchten aus dem Dämmerlichte, um einen morschen Baumstamm sich rankend, im hellsten Lichte wiedergegeben, vielfärbige Blumen. Wir können in diesem Bilde alle Eigenschaften des Utrechter Meisters, die delikate Malweise, den hochausgebildeten Farbensinn, die geschmackvolle Anordnung, den großen Fleiß, vor allem anderen aber das echt holländische liebevolle Eingehen auf die Eigenart jeder Pflanze, jedes Tieres bewundern.

Von den jüngeren, in Italien ausgebildeten Holländern ist Adam Pynacker durch eine Landschaft mit Staffage, signiert und mit 1670 datiert, vertreten. Auf italienische Einflüsse deutet auch die seit 1907 in der Galerie aufgestellte, mit J. B. Wolfert bezeichnete, große Landschaft mit Kühen und Schafen hin, der durch die Komposition, Farbengebung und kräftige Beleuchtung eine vorzügliche dekorative Wirkung gesichert ist. Der Maler des Bildes ist wahrscheinlich der 1625 in Antwerpen geborene Jan Baptist Wolffordt (Wolfaerts), der Italien bereiste, sich dann in Holland niederließ und 1687 starb. Als vortreffliches Werk eines seltenen und originellen Meisters verdient die „Ansicht von Haarlem“ von Balthasar van der Veen (wahrscheinlich zu Amsterdam 1596 oder 1597 geboren und nach 1657 in Haarlem gestorben) ein besonderes Interesse. Im Wasser eines Kanals, in dem sich ein Boot schaukelt, spiegelt sich ein mächtiger Bau aus Holz mit einem zierlichen Türmchen und einem Tor, das sich gegen das Wasser öffnet. Hohe, mit feinem Gefühl für perspektivische Wirkung wiedergegebene Giebelhäuser, zwischen denen hie und da das dunkle Grün von Bäumen oder Sträuchern hervorblickt, füllen den übrigen Teil des Bildes. Der flotte, breite Pinselstrich und die lebhaften Farbtöne sind den Dimensionen des Bildes (103 cm hoch, 165·5 cm breit) vortrefflich angepaßt. Wie der Künstler das Gefüge der Mauern und des Holzes und die hellroten Ziegeldächer in pastos aufgetragenen, kühn nebeneinander gesetzten Farbenflecken behandelt, muß geradezu genial genannt werden. Das prächtige, ausgezeichnet konser-

vierte Bild gelangte wahrscheinlich aus dem Besitze der Kunsthandlung Miethke in die Sammlung Ladislaus Bloch in Wien, die durch Frederik Muller im Jahre 1905 in Amsterdam versteigert wurde. Daselbst wurde das Gemälde durch die Vermittlung Artarias um 2000 holländische Gulden für den Fürsten erworben [1]).

Das vornehm aufgefaßte Brustbild eines jungen Mannes (Thomas Linley) von dem auf dem Kontinente nur selten anzutreffenden Thomas Gainsborough und als Gegenstück dazu das interessante weibliche Porträt von dem in England heimisch gewordenen Amerikaner John Singleton Copley repräsentieren in vortrefflicher Weise die englische Bildnismalerei des 18. Jahrhunderts.

Von den durch Eitelberger im Jahre 1884 besprochenen Neuerwerbungen gelangten einige Gemälde als Schenkungen des Fürsten in öffentliche Sammlungen, so die als ein Jugendwerk des Michelangelo betrachtete Madonna del Leggio in die Wiener Akademie (Nr. 1134); das männliche Porträt von Frans Hals, das weibliche Porträt von B. Cuyp aus dem Jahre 1636 (wahrscheinlich Jacob Gerritsz Cuyp) und ein Bild von Dou sind jedenfalls identisch mit den dem Rudolphinum in Prag zugewendeten Bildern. Folgende Bilder scheinen derzeit nicht mehr in der Galerie zu sein, zum mindesten nicht unter dem von Eitelberger angeführten Namen: Ein Frauenkopf von Anselmo da Forli, eine „Anbetung der Hirten" von einem von der Schule des Giorgione beeinflußten Veroneser Meister, das Porträt eines Gelehrten geistlichen Standes von Battista Zelotti, eine einst zu einem Altar gehörige Madonna von Girolamo Romanino, eine Landschaft von Pieter van Slingelandt und ein Genrebild von Abraham de Pape. Die Angaben über ein vom Fürsten erworbenes Bild von Gerrit Dou und eine kleine, signierte Landschaft mit einer Quelle von Philips Wouwerman sind zu unbestimmt, als daß sie aus den von

---

[1]) Der Kunstmarkt. 1906, III, S. 60. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1906, II, S. 145 f. — Im Versteigerungskatalog der Sammlung Bloch ist unter Nr. 70 eine vorzügliche Reproduktion des Bildes enthalten.

diesen Meistern in der Galerie vorhandenen Bildern herausgefunden werden könnten. Eine „Frau, die Kartoffeln schält", von Dou, vom Fürsten 1881 auf der Auktion Beurnonville erworben, wurde übrigens wieder verkauft und befindet sich jetzt in der Sammlung Huldschinsky zu Berlin [1]).

Der Fürst war stets mit dem größten Entgegenkommen bereit, Werke aus seiner Galerie für die in Wien und im Auslande stattfindenden Ausstellungen von Gemälden zu überlassen, wodurch dieselben weiteren Kreisen bekanntgemacht wurden und auch den Kunstforschern anderer Länder die Möglichkeit geboten war, dieselben in den Kreis ihrer wissenschaftlichen Betrachtungen einzubeziehen. Auf der Ausstellung zu Brügge (1902) [2]), die eine Reihe bedeutender Werke der altniederländischen Malerei enthielt, erregten die aus Liechtensteinschem Besitze stammenden Gemälde die größte Aufmerksamkeit, wie „Die Anbetung der Könige" von Hugo van der Goes (Nr. 735—737), ein kleines Triptychon aus der früheren Zeit des Meisters, unvergleichlich durch die blühenden, emailartig funkelnden Farben und die eigenartige Kühnheit der Komposition, „Maria mit dem Kinde" (Nr. 733) und „Die Madonna mit dem hl. Antonius und einem anbetenden Stifter" (Nr. 725), gute Werke von Hans Memling, das mit Recht vielbewunderte Porträt eines Chorherrn von Quentin Massys und das mit großer Schärfe und Feinheit durchgeführte Bild desselben Meisters, das Christus am Kreuze, mit Maria, Johannes und Magdalena darstellt (Nr. 730). Auf der Ausstellung des Ordens vom goldenen Vlies, die 1907 in Brügge stattfand, war aus dem Besitze des Fürsten ein Reiterbildnis Erzherzog Alberts von Österreich, Statthalters der Niederlande, des Gönners

---

[1]) Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis. I, S. 380, Nr. 119.

[2]) Kunst und Kunsthandwerk. Wien 1902, V, S. 498. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902, XXV, S. 228 ff., 1903, XXVI, S. 79, 82 f. und 155 f. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1903, XIV, S. 56 und 136. — M. J. Friedländer, Meisterwerke der niederländischen Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts auf der Ausstellung zu Brügge. S. 11 und 23 f., Tafel 26, 62 und 63.

Rubens', zugegen, ein Bild, das in der Werkstätte des großen Meisters nach einem Jugendwerke desselben kopiert wurde (Nr. 402)[1]).

Das großzügige Porträt von Massys war auch der Glanzpunkt der kunsthistorischen Ausstellung, die im Anschlusse an die Garten- und internationale Kunstausstellung zu Düsseldorf veranstaltet wurde[2]). Der Meister des Todes der Maria (Jan Joos van Cleve d. Ä.) war durch ein männliches und weibliches Porträt (Nr. 704 und 707) vertreten, die zu seinen besten, in der Haltung und im Ausdruck lebendigsten, in der Färbung kräftigsten Bildnissen gehören. Als ein besonders bemerkenswertes Stück mußte das Bild „Die heiligen Einsiedler Paulus und Antonius in der Wüste" (Nr. 710) angesehen werden, das in der Galerie dem Lukas van Leyden zugesprochen wird. Bode hielt es für eine Schöpfung des Hendrik Bles, Firmenich-Richartz für das Werk eines hervorragenden, dem Cornelis Engelbrechtsz nahestehenden Meisters, L. Scheibler, der das Bild auf der Ausstellung nochmals genau untersuchte, sieht in demselben ein Frühwerk Lukas van Leydens, für den der pastose Farbenauftrag, der stark bräunliche Ton, die feine, plastische Modellierung der Figuren, die knitterigen Gewänder und endlich die freie und lebendige Zeichnung sprechen.

Der Bereitwilligkeit des Fürsten verdankt die Kunstwissenschaft, daß sie zum ersten Male in der Lage war, das für die Ausstellung französischer Primitiver im Pavillon de Marsan im Louvre zu Paris (1904) überlassene, dem Jean Fouquet zugeschriebene männliche Bildnis (Nr. 729) aus dem Jahre 1456 mit den nahezu sicheren Bildnissen des Meisters zu vergleichen. Dabei zeigte sich, daß dasselbe nicht mit der sorgfältigen, zur Eleganz hinneigenden Malweise des Meisters übereinstimmte, sondern vielmehr in der realistischen Auffassung

---

[1]) Neue Freie Presse. 25. Juni 1907, S. 8, 30. Juli 1907, S. 4. — Neues Wiener Tagblatt. 1. Juli 1907, S. 8.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1904, XXVII, S. 537, 542 und 553. — Kunstchronik. N. F. 1905, XVI, Sp. 544. — P. Clemen und E. Firmenich-Richartz, Die kunsthistorische Ausstellung zu Düsseldorf. S. 24 und 28, Tafel 53 und 61.

der Persönlichkeit, wie in der freieren Farbengebung weit mehr an die charakteristische Art der Vlamänder und insbesondere an die des großen Jan van Eyck erinnert, wie Hulin treffend hervorhebt[1]). Das Bild zählte in der Tat auch zu den hervorragendsten Stücken der interessanten Ausstellung.

Auf der Lukas Cranach-Ausstellung in Dresden (1899)[2]) erweckte „Die heilige Helena" (Nr. 715), ein eigenhändiges, sehr gut erhaltenes Werk, namentlich die Aufmerksamkeit der Kunstforscher. Das mit der Schlange und der Jahreszahl 1525 versehene Bild trägt zur Klarstellung der mittleren Periode des Künstlers (1520—1530) wesentlich bei und war wichtig für den Vergleich mit einigen Werken des Pseudo-Grünewald, der mit dieser Ausstellung gänzlich aus der kunstwissenschaftlichen Literatur ausschied. An diesem Bilde tritt auch zum ersten Male die eigentümliche Schiefstellung der nach außen emporgezogenen Augen auf, die nach dieser Zeit für manche Cranachsche Frauenköpfe charakteristisch ist. „Das Opfer Abrahams" (Nr. 739) aus dem Jahre 1531 erfreute durch die kräftige, heitere Färbung und die für den Künstler bezeichnende technische Durchbildung.

Anläßlich der dreihundertjährigen Geburtsfeier Rembrandts fand im Jahre 1906 im Parterresaal der Lakenhal zu Leyden, der Vaterstadt des genialen Meisters, eine Ausstellung statt, welche nebst 20 hervorragenden, wenig bekannten Werken desselben auch Gemälde seiner Zeitgenossen umfaßte. Zu den wenigen Kunstfreunden, welche das große Opfer nicht scheuten, aus ihrem Kunstbesitze Werke des Künstlers leihweise zu überlassen, gehörte auch der Fürst[3]), welcher Rembrandts Selbstporträt (1635) und das Bildnis seiner Schwester nach

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1904, XV, S. 292 f. — Georges H. de Loo, L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères van Eyck sur la peinture française et provençale. Brüssel und Paris 1904.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1899, XXII, S. 240. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1900, XI, S. 80.

[3]) Neue Freie Presse. 16. Juli 1906, S. 5. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1907, III, S. 58. — Kunstchronik. N. F. 1907, XVIII, S. 69.

Leyden sandte. Das wunderbare Bildnis des Künstlers[1]), ausgezeichnet durch das reiche Farbenkonzert, das feine Helldunkel und die liebevolle Ausführung, ein prächtiges Dokument jener Zeit, da er mit Saskia glücklich war und stolz und hochsinnig in die Welt blickte, gehörte unstreitig zu den besten Bildern, die in Leyden zu sehen waren. Das Entgegenkommen des Fürsten fand auch bei den Veranstaltern der Ausstellung, zu welchen die bedeutendsten Rembrandt-Forscher zählten, die ungeteilteste Anerkennung.

Eine Zierde der Ausstellung von Werken Fragonards und Chardins in der Galerie Georges Petit in Paris (1907) bildeten die vier anmutigen Bildchen J. B. Chardins mit den jugendlichen Köchinnen und graziösen Bürgersfrauen, die zu den schönsten Werken des frischen und liebenswürdigen Genre- und Sittenmalers gerechnet werden müssen[2]).

Auch auf der deutschen Jahrhundertausstellung in Berlin war der Fürst durch einige beachtenswerte Werke vertreten, und zwar durch zwei ausgezeichnete, den besten Arbeiten Graffs und Tischbeins gleichwertige Bilder Angelika Kauffmanns[3]) „König Ferdinand I. beider Sizilien im Kreise seiner Familie“, in Malerei und Farbengebung in der Art der Engländer des 18. Jahrhunderts durchgeführt, und das Porträt der Fürstin Maria Josefa von Eszterhazy-Liechtenstein, 1795 in Rom gemalt, ein farbenprächtiges Stilleben von Franz Xaver Petter (1827), ein vorzügliches Bild von Johann Dallinger v. Dalling d. J., welches eine Anzahl edler Pferde im Hofe des fürstlichen Reitstallgebäudes zu Eisgrub wiedergibt, und drei Tierstücke von Friedrich Gauermann („Vor dem Gewitter“, 1837, „Im Schafstall“, „Ein Schimmel“, 1833)[4]). Das Einzelbildnis von

---

1) Bode, Rembrandt. 1899, III, S. 14 und 95 f., Taf. 174.

2) Illustrierte Zeitung. Leipzig, 4. Juli 1907, S. 25. — Neue Freie Presse. 25. Juli 1907, S. 9.

3) Die Zeit. 3. November 1907, S. 3.

4) Tschudi und Meyer-Graefe, Ausstellung deutscher Kunst aus der Zeit von 1775—1875 in der k. National-Galerie. Berlin 1906. I. und II München 1906. Nr. 322 (Dallinger), 580—582 (Gauermann), 815 und 816 (Kauffmann) und 1331 (Petter).



14. JACOB VAN RUISDAEL: Landschaft.



A. Kauffmann und das Stilleben von Petter waren vor Jahren noch in der Galerie zu sehen (alt Nr. 705 und 1334).

In die Regierungszeit des Fürsten fällt auch der Beginn der kunstwissenschaftlichen Durchforschung der Galerie, die von hervorragenden Kunstgelehrten mit dem größten Eifer und Verständnis durchgeführt wurde und deren Resultate in wertvollen Publikationen, deren Herausgabe vom Fürsten mit großen Mitteln gefördert wurde, niedergelegt sind. Zu gleicher Zeit wurden auch die erlesensten Stücke der Galerie in photographischen Reproduktionen wiedergegeben, wodurch dem Kunsthistoriker die Möglichkeit geboten wurde, die Gemälde der Sammlung mehr als bisher in den Bereich stilkritischer Betrachtungen zu ziehen. Gustav Friedrich Waagen († 1868), Direktor der königlichen Gemäldegalerie in Berlin, gebührt das Verdienst, als erster zahlreiche Werke der Galerie (zirka 300) in wissenschaftlicher Weise untersucht zu haben. Wie wertvoll seine Bemerkungen sind, lehrt am besten ein Vergleich mit zwei, nicht allzulange vor seinem Werke „Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien" (1866) erschienenen Büchern, mit Pergers „Die Kunstschätze Wiens" (1854) und Betty Paolis „Wiens Gemäldegalerien in ihrer kunsthistorischen Bedeutung" (1865). Pergers Werk, das mit einer Reihe, zum Teil vorzüglicher Stahlstiche nach Hauptbildern der Galerie geschmückt ist, macht nicht einmal den Versuch, die Bilder kunstkritisch zu sichten. So wird der von Johann I. erworbene „Raucher" von Johann Kupetzky (Nr. 313) noch kühn als Velasquez bezeichnet und abgebildet, ein Bild, das nach Nyári selbst für Kupetzky zu schwach ist[1]). Mit großem Fleiße und hingebender Liebe hat B. Paoli die Werke der Galerie betrachtet; allein kunsthistorische Erörterungen lagen ihrer schriftstellerischen Tätigkeit doch zu fern, als daß sie uns in ihren Aufzeichnungen Mitteilungen von dauerndem wissenschaftlichen Werte hinterlassen hätte können. Waagen dagegen verfügt über eine umfassende, auf zahlreichen Reisen erworbene Denkmälerkenntnis und einen für die damalige Zeit

[1]) Perger, a. a. O. I, S. 132. — Alex. Nyári, Der Porträtmaler J. Kupetzky. S. 123.

großen kritischen Scharfblick. Wenn man bedenkt, daß ihm bei der Untersuchung der Bilder der Sammlung alle Hilfsmittel, wie ein zweckentsprechender Katalog und das reiche Vergleichsmaterial, welches heutzutage die photomechanischen Wiedergaben der Werke aller Galerien dem Kunstgelehrten zur Bestimmung der Bilder bieten, fehlten, so müssen wir staunen, mit welch feinem Verständnis er die Meisterwerke der Galerie ins rechte Licht setzte, mit welcher Sicherheit er Echtes von Unechtem schied und eine Reihe von Neubenennungen vorschlug, die heute noch Geltung haben. Wenn auch viele seiner Ansichten durch den gewaltigen Fortschritt, welchen die Kunstgeschichte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts gemacht hat, überholt erscheinen und manche von den Werken, die Waagen, dem Geschmacke seiner Zeit folgend, überschätzt hat, gegenwärtig nicht mehr in dem Maße bewundert werden wie damals, so dürfen wir doch die großen Verdienste nicht schmälern, die sich derselbe um die Galerie erworben hat und müssen ihm dafür dankbar sein, daß er die erste wissenschaftliche Grundlage für spätere Forschungen geschaffen hat.

Um die Bedeutung des Waagenschen Werkes klarzumachen, wollen wir zunächst einige Neubenennungen anführen, welche Werke betreffen, die als Perlen der Galerie bezeichnet werden müssen. Das miniaturartig durchgeführte Doppelbildnis von Mann und Frau (Nr. 734), das früher als Hans Memling galt, wurde dem Antonello da Messina zugeschrieben. Frimmel vermutet allerdings, daß dasselbe ein Werk Jacomettos, eines um 1500 in Venedig tätigen Miniaturmalers, sei, und hält das Bildchen für wahrscheinlich identisch mit dem in Marc-Anton Michiels „Notizia d'opere di disegno“ beschriebenen, einen Alvise Contarini und eine Benediktinerin von San Segondo darstellenden Doppelporträt, das sich seinerzeit (1543) im Hause des Michiel Contarini in Venedig befand. L. Venturi reiht das Porträt unter die Hauptwerke Antonellos ein und setzt die Entstehung desselben in das Jahr 1474[1]). Die Anschauung

[1]) Frimmel, Beilage der Blätter für Gemäldekunde. II, S. 59f. und 76f. — U. Thieme und F. Becker, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig 1907, I, S. 570f.

Waagens, daß das herrliche weibliche Bildnis (Nr. 32) ein Werk des Lionardo da Vinci sei, wurde von Bode bestätigt, der es auch wahrscheinlich gemacht hat, daß das Bild 1472 oder 1473 in der Werkstätte Verrocchios entstanden und der Name der Dargestellten Ginevra dei Benci sein könne. Wie die Hände des unten um 25—30 cm verkürzten Bildes gemalt waren, ersieht man aus einer alten Kopie desselben beim Marchese Pucci in Florenz, auf deren Rückseite auch der Name der jungen Frau zu lesen ist. Wir haben es also im Bilde der Liechtenstein-Galerie bestimmt mit dem Porträt zu tun, von welchem Vasari anführt, daß es Lionardo in Florenz gemalt hat und welches man für verloren gehalten hatte, mit einem Werke, in welchem sich der Künstler zum ersten Male als einen der größten Frauenmaler aller Zeiten zeigt[1]). Von Waagen wurde ferner der als „Altholländische Schule" bezeichnete Flügelaltar mit der Hinrichtung der heiligen Barbara im Hauptbilde (Nr. 743—745) dem Gerrit van Haarlem, die dem Jan van Eyck zugeschriebene „Anbetung der Könige" (Nr. 735—737) dem Hugo van der Goes und das dem Bartholomäus van der Helst zugesprochene, monumental aufgefaßte Heythuysen-Bildnis (Nr. 75) dem Frans Hals gegeben. Das in der Galerie unter dem Namen Jean Fouquet angeführte, meisterhafte, die seelische Stimmung so unsagbar fein wiedergebende männliche Porträt (Nr. 729), das die Bezeichnung Andrea Mantegna trug, wurde in die altniederländische Schule verwiesen. Waagen ist hierin den neueren Forschern (Hulin und Paul Vitry) nahegekommen, welche das Bild in die Nähe Jan van Eycks versetzen.

Es ist selbstverständlich, daß von den Bildern auch mancher große Name verschwinden mußte, um einem bescheideneren Platz zu machen. Der „Kreuztragende Christus" mit dem edelgeschnittenen Antlitz, der vornehmen Haltung und den feingezeichneten Händen, der in der Galerie als Werk

[1]) Kunstchronik. N. F. 1893, IV, Sp. 240. — Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1903, XIV, S. 274ff. — Neue Freie Presse. 22. Jänner 1907, S. 1. — P. Müller-Walde, Leonardo da Vinci. München 1889, S. 66f. — A. Rosenberg, Leonardo da Vinci. Bielefeld und Leipzig 1898, S. 28.

Lionardos prangte, wurde als eine Schöpfung des Cesare da Sesto angesehen; gemeint ist jedenfalls das gegenwärtig unter Nr. 35 als „Schule Lionardos" angeführte Bild, für welches Suida die Benennung Andrea Solario wählt[1]). Das weibliche Bildnis (Nr. 44), das den Namen Giorgione trug, hielt Waagen für eine schwache Kopie nach Paris Bordone; nach Bode ist allerdings das Bild, welches derzeit in der Galerie als Kopie nach Palma Vecchio bezeichnet wird, eine Nachbildung nach dem in Dorchester-House in London befindlichen Original von Lorenzo Lotto. Für die beiden Altarflügel mit den Figuren der Stifter und ihrer Schutzheiligen (Nr. 724 und 726), einst Albrecht Dürer benannt, schlug er die Bezeichnung Barent van Orley vor, für den sie aber nach Bode zu schwach sind. Die Brustbilder von Mann und Frau (Nr. 704 und 707), die als Werke Hans Holbeins d. J. galten, wurden als Werke des Meisters vom Tode der Maria erkannt; Bode schrieb sie dem Bartholomäus Bruyn, Scheibler neuerdings dem vorerwähnten Meister zu. In dem männlichen Bildnis (Nr. 705) aus dem Jahre 1537, früher vermutungsweise dem Holbein gegeben, vermutet Waagen ein Werk Christoph Ambergers. Frimmel hält das Bild, das in der Galerie als Jan Joest van Calcar, von Bode als altholländische Schule bezeichnet wird, für ein gutes Werk eines oberdeutschen Malers, und zwar für eine Wiederholung oder Kopie eines in der Galerie Nostitz zu Prag befindlichen Gemäldes, das dem Holbein nahesteht[2]). Ein Rembrandt („Christus heilt den Blinden", Nr. 664) erhielt von dem Berliner Kunstforscher den Namen Salomon Koninck; nach Bode ist das Bild ein Werk Bartholomäus Breenberghs.

Die Forschungen Waagens leisteten dem Galeriedirektor Jakob Falke bei der im Auftrage des Fürsten erfolgten Heraus-

---

[1]) Adolf Rosenberg, Leonardo da Vinci. S. 134.

[2]) Frimmel, Kleine Galeriestudien. I, S. 132. — Die auf der Steinbrüstung angebrachte lateinische Inschrift des Bildes lautet:

CVM TREDECIM VITÆ FLVXISSENT LVSTRA PERACTÆ
VIRIBVS EXHAVSTO CORPORE TALIS ERAM
PIGNORA SVNT TREDECIM NOSTRO DE SANGVINE CRETA
VNICA QVÆ NOBIS SVSTVLIT VXOR ERAT.

gabe eines neuen Kataloges (1873) vorzügliche Dienste[1]). Derselbe war dringend nötig geworden; denn seit dem Erscheinen des Kataloges vom Jahre 1780 bestand kein gedrucktes Verzeichnis, das dem Besucher der Galerie als Führer dienen konnte. Vor der Abfassung des Kataloges waren in der Sammlung zum Teil sehr eingreifende Veränderungen in der Anordnung der Bilder vorgenommen worden, auch eine fortlaufende Numerierung wurde eingeführt. Der Katalog weist in zahlreichen Fällen Neubenennungen der Bilder auf, in anderen Fällen wieder wurden durch ein Fragezeichen Zweifel an die Zuschreibung an einen bestimmten Meister ausgedrückt, wobei sich allerdings der Verfasser eine gewisse Reserve auferlegt. Die nach 1873 vorgenommenen Ausscheidungen aus der Galerie und die darauf erfolgte Neunumerierung der Bilder machten eine Neuauflage des Kataloges notwendig, die ebenfalls von Falke besorgt wurde (1885). Der größte Teil der Bilder, die vom gegenwärtigen Fürsten erworben wurden und welche die heutige Gestalt der Galerie so bestimmend beeinflussen, fand in demselben jedoch keine Aufnahme.

Ein hervorragendes Verdienst um die wissenschaftliche Bearbeitung der reichen Schätze seiner Gemäldesammlung hat sich der Fürst besonders dadurch erworben, daß derselbe es der „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien" durch eine außerordentlich hohe Subvention (18.000 Kronen) ermöglichte, eine ausgezeichnete Publikation über die Galerie herauszugeben, die zu dem besten gehört, was diese Vereinigung je geschaffen hat[2]). Mit der dankbaren, doch äußerst schwierigen Aufgabe der Abfassung des Galeriewerkes wurde Dr. Wilhelm Bode, Generaldirektor der königlichen Museen in Berlin, einer der bedeutendsten Bilderkenner der Gegenwart, betraut, welcher die gestellte Aufgabe mit der ihm eigenen strengen Kritik, feinem Stilgefühl und sicherer Beherrschung

---

[1]) Kunstchronik. 1873, VIII, Sp. 588 f. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Wien 1873, VIII. Jahrg., S. 410.

[2]) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. Wien 1895, Nr. 1.

des Materials löste. Seine Aufsätze, die vom Jahre 1888 angefangen in sechs Jahrgängen der Zeitschrift „Die graphischen Künste“ erschienen, wurden im Jahre 1895 abgeschlossen und dann 1896 zu einem Ganzen vereinigt. Die hervorragendsten Meister der vervielfältigenden Kunst wurden herangezogen, um das Galeriewerk mit vorzüglichen Nachbildungen der schönsten Werke der Sammlung zu schmücken. Die Radierungen von William Unger, W. Hecht, Albert Krüger, Anton Kaiser, Th. Alphons und Doris Raab, die Stiche von R. Leemann, K. Wartmann, A. Krüger und K. Schönbauer und die Holzschnitte von W. Hecht und F. Scheu zählen zu den schönsten Leistungen dieser Künstler. An dieselben schließen sich eine Reihe vortrefflicher Heliogravüren von Paulussen und zahlreiche Zinkographien von Angerer und Göschl nach photographischen Aufnahmen und Zeichnungen von Robert Raudner, G. Frank, Hecht und A. Kaiser an. Für die schönen Kopfleisten, Titel- und Schlußvignetten, die ihre Motive meist den Dekorationen des Palastes entnehmen, hatten G. Niemann und besonders A. Kaiser zahlreiche Zeichnungen geliefert, die in Hochätzungen reproduziert wurden. Der Druck der Abbildungen wurde von der Druckerei der Gesellschaft und der Hof- und Staatsdruckerei in ausgezeichneter Weise durchgeführt.

Das Bodesche Werk bildete auch zum Teil die Grundlage für den Führer durch die Liechtenstein-Galerie von Dr. Wilhelm Suida (Moderner Cicerone, Wien, II), welcher für den Kunstfreund eine kurzgefaßte und vortreffliche Anleitung zum Genusse der Hauptwerke der Sammlung bietet und demselben in dieser Hinsicht weit bessere Dienste leistet als ein wissenschaftlicher Katalog. Die dem Büchlein beigegebenen Abbildungen sind eine willkommene Stütze der Betrachtung und späteren Erinnerung.

In neuerer Zeit entstanden auch teils mit Unterstützung des Fürsten einige große Stiche und Radierungen nach mehreren der herrlichsten Werke der Galerie. Der geistvolle Radierer William Unger hat das Heythuysen-Bildnis von Hals, die Söhne des Rubens (Nr. 114), das Bildnis eines italienischen



15. JAN WYNANTS: Hütte zwischen Bäumen.



Edelmannes (Don Livio Odescalchi, früher als Bildnis Wallensteins bekannt) von A. van Dyck (Nr. 61) und das Selbstporträt Rembrandts in prächtigen Blättern wiedergegeben, die den Künstler auf der Höhe seiner ungeschwächten Arbeitskraft zeigen und eine neue Phase seiner Kunst bedeuten, indem sie auf großen Blättern nur eine oder zwei Figuren bringen. Das vorzüglichste darunter ist jedenfalls das Porträt des kraftstrotzenden Haarlemer Patriziers von Hals, ein Hauptblatt der modernen deutschen Radierung, die Radierung nach den Rubens-Söhnen ist eines der entzückendsten Blätter des Meisters, auch der sogenannte „Wallenstein" und Rembrandts Selbstporträt sind reich an Schönheit und Feinheit der Anpassung an die Ausdrucksweise der schaffenden Künstler. Die drei erstgenannten Blätter erschienen im Verlag von H. O. Miethke in Wien, das letztgenannte wurde für einen englischen Verleger gearbeitet[1]). An die Werke Ungers reihen sich die treffliche lebensgroße Radierung, welche Doris Raab nach dem Brustbilde einer jungen Frau von Rembrandt geschaffen hat (Verlag von Stiefbold u. Co. in Berlin)[2]), und der prachtvolle Stich nach A. van Dycks „Maria Luise de Tassis" (Nr. 58), des schönsten Frauenbildnisses des Meisters, von J. F. Vogel (Gesellschaft für vervielfältigende Kunst) würdig an.

Gleichzeitig mit den Aufsätzen Bodes über die Galerie begannen auch zwei Serien von photographischen Reproduktionen nach den Meisterwerken derselben zu erscheinen, welche das Studium von Bildern dieser Sammlung in hohem Maße erleichterten. In erster Linie müssen wir an dieser Stelle der in unveränderlichem Kohleverfahren ausgeführten Photographien von Ad. Braun in Dornach im Elsaß gedenken, die 1889 herausgegeben wurden. Während man bisher von einer Anzahl der

---

[1]) Kunstchronik. 1889, XXIV, Sp. 449f., N. F. 1894, V, Sp. 350, 1897, VIII, Sp. 317. — Lützow, Geschichte des deutschen Kupferstiches und Holzschnittes. S. 304. — Die graphischen Künste. 1891, XIV, S. 91f. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1897, XV, S. 152. — L. Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. Leipzig 1903, S. 269. — Neue Freie Presse. 11. September 1907, S. 7f.

[2]) Kunstchronik. N. F. 1892, III, Sp. 333.

bedeutendsten Werke der Galerie keine oder unzulängliche Photographien besaß, verfügte man im Verlaufe eines Jahres über 145 vorzügliche Blätter. Es war die erste, im großen Stile durchgeführte photographische Veröffentlichung der wichtigsten Werke dieser berühmten Galerie. Einzelne Blätter, wie die Wiedergabe der Meisterwerke der niederländischen Malerei, denen die Sammlung ihren größten Ruhm verdankt, gehören zum vorzüglichsten, was Braun je geleistet hat. Das mechanische Verfahren ist in den Photographien zu staunenswerter Wirkung gesteigert; die Art, wie bei den einzelnen Reproduktionen die schwierige Kunst der Retusche geübt wurde, verdient die höchste Anerkennung[1]). Diese trefflichen Aufnahmen werden in mancher Hinsicht von den im Jahre 1895 erschienenen, gleichfalls in unveränderlichem Kohledruck vervielfältigten Photographien von Franz Hanfstaengl in München (148 Blätter) aufs glänzendste ergänzt. Die Kollektion zählt zirka 50 Reproduktionen, die in der Braunschen Publikation nicht enthalten sind[2]). Auch die 48 prachtvollen Photogravüren (auf getöntem Kupferdruckpapier) nach den Meisterwerken der Liechtensteinschen Gemäldegalerie, welche von der Photographischen Gesellschaft in Berlin herausgegeben wurden (1906), verdienen die größte Beachtung[3]). Im Jahre 1907 erfolgte die photographische Aufnahme der Hauptbilder der Galerie durch J. Löwy in Wien, wodurch zahlreiche Bilder der Sammlung, insbesondere auch solche, die vom gegenwärtigen Fürsten erworben wurden, zum ersten Male reproduziert wurden. Die Frucht dieser Aufnahmen war zunächst eine Serie von 80 Intaglio-Drucken im Postkartenformat, die, trotz ihres kleinen Umfanges, namentlich in den Porträten und Einzelfiguren von großer Schönheit sind.

Nachträglich sei noch auf eine im Jahre 1908 in die Galerie eingereihte Tafel von Ceccarelli Naddus aufmerksam

---

[1]) Chronik für vervielfältigende Kunst. Wien 1889, II, S. 7. — Kunstchronik. 1889, XXIV, Sp. 251 f. und 315. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1889, XII, S. 200.

[2]) Kunstchronik. N. F. 1895, VI, Sp. 544.

[3]) Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1907, III, S. 87.

gemacht, die eine ergreifende Darstellung des leidenden Christus in Halbfigur enthält. Von ganz besonderer Schönheit sind die zierlichen Ornamente des Goldgrundes und der alte Rahmen, der in acht Medaillons Brustbilder von Heiligen zeigt.

Die reiche Sammlung von Werken der Plastik und des Kunstgewerbes [1]), welche auf die einzelnen Säle der Galerie in geschmackvoller Weise verteilt ist, geht in ihren wichtigsten Erwerbungen auf den Fürsten zurück. Kein Kunstfreund kann sich der einzigartigen Wirkung entziehen, welche besonders der Eintrittssaal der Galerie, der ganz den Meisterwerken der Bildhauerkunst und kunstgewerblichen Objekten gewidmet ist, auf ihn macht. Der feine Kunstsinn des Fürsten kommt nicht nur in der Art der Neuerwerbungen, sondern auch in der Anordnung der Kunstwerke in dem genannten und dem Rubens-Saal in großartiger Weise zum Ausdruck und es wird wenige öffentliche Sammlungen geben, die in dieser Hinsicht mit diesen Räumen wetteifern können. Die Skulpturen, die im Eintrittssaal aufgestellt sind, gehören in ihren schönsten Stücken der italienischen Kunst des Quattrocento an und bilden gleichsam eine gewaltige Introduktion zu den Meisterwerken der Malerei derselben Periode im folgenden Raume. Aus der Nähe Donatellos, des hervorragendsten Meisters der Florentiner Frührenaissance, stammt die schlicht aufgefaßte, in der Durchbildung der Gesichtszüge, der Hände und der Gewandung vortreffliche, bemalte Tonbüste des heiligen Laurentius, welche denselben in jugendlicher Frische als mutigen Zeugen des Glaubens, nicht als Märtyrer, darstellt. Die Kunst der Robbia, die in so glücklicher Weise das Schaffen Donatellos ergänzt, kommt in mehreren schönen glasierten Tonreliefs und -figuren ausgezeichnet zur Anschauung. Von ausnehmender Lieblichkeit und köstlicher Naivität ist die Figur der auf dem Rasen sitzenden Madonna mit dem Kinde, das nach Lilien greift, von Luca della Robbia. Viel vornehmer hat Andrea della Robbia die Madonna in zwei

---

[1]) Die graphischen Künste. 1895, XVIII, S. 127 ff. (Bode.) — Monatsblätter des Wissenschaftlichen Klub in Wien. 1902, XXIII, S. 18 f. — Neues Wiener Tagblatt. 24. Februar 1903, S. 6. — Dr. W. Suida, Moderner Cicerone. Wien, II, S. 68 ff.

Reliefs gestaltet, welche gleichfalls weiße Figuren auf blauem Grunde zeigen. Das eine derselben ist von einem schönen Holzrahmen umschlossen, das andere, welches die Madonna sitzend, mit dem Kinde auf dem Schoße, links und rechts einen Seraphim und darüber die Taube, darstellt, wird von reizenden, bunten Blumenkränzen aus glasiertem Ton umrahmt und von Palmetten bekrönt und flankiert. Demselben Meister gehören auch der schelmisch blickende, freistehende Bacchusknabe mit einer Traube in der Linken und einem Becher in der Rechten und die lieblichen Putti an, einer mit Früchten, ein anderer mit einem Eichkätzchen spielend. Werke in der Art der Robbia (nach Suida von Luca und Andrea) sind die herrlichen Medaillons, welche einen Jünglingskopf, ein männliches Porträt und die Figur eines Bischofs darstellen, mit hohem Schönheitsgefühl und großer Naturwahrheit in hohem Relief durchgeführt. Die weißglasierten Körperteile auf blauem Grunde werden von prächtigen, stark aus der Fläche tretenden Frucht- und Blumengewinden eingefaßt. Aus dem grünen Laub treten Zitronen, Äpfel, Oliven, Trauben und Pinienzapfen, dann weiße und blaue Blüten hervor. Grün, Violett und Gelb sind die herrschenden Töne in dem reichen Farbenkonzert. Dem Bertoldo di Giovanni gehört eine einst vergoldete, aus dunkelgelbem Glockenmetall hergestellte, auf einem schönen, reich verzierten Steinsockel stehende, prächtige Statuette an, welche einen Mann darstellt, der mit der rechten Hand eine über die Schulter gelegte Keule hält, während die linke sich auf einen auf den Boden gestellten Schild stützt. Um den nackten Leib erscheint ein Laubkranz gewunden. Bis nun glaubte man, es mit einer Herkulesstatue zu tun zu haben; doch Bode hat der Figur eine andere, richtigere Deutung gegeben[1]). Nach einem Vergleich derselben mit einem Gegenstück in der Sammlung P. Morgan, die gleichfalls hinten ein kleines Schwänzchen hat, eine Keule trägt und die Rechte einst auf einen Schild stützte, kam der Kunsthistoriker zur Ansicht, daß es sich um ein

[1]) W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. Berlin 1907, S. 15, Taf. XII. — Kunst und Kunsthandwerk. 1907, X, S. 528 f. — Kunstchronik. N. F. 1908, XIX, Sp. 125.

Paar wilder Männer handelt, die bekannten Seitenfiguren verschiedener alten Wappen. Sie gehörten jedenfalls mit einer Herkulesfigur zu Pferde im Museo Estense zu Modena zu einer größern Gruppe, welche Bertoldo wahrscheinlich für Ercole d'Este ausführte. Tatsächlich stimmen auch die Reste der ausgekratzten Zeichnung auf dem Schilde der Liechtensteinschen Figur mit dem Este-Wappen überein. In der sauber durchgearbeiteten, zierlich stilisierten, scharf gezeichneten Figur kommt die ganze individuelle Formensprache des Künstlers in ausgezeichneter Weise zur Geltung. Das Werk, welches gewiß zu den besten Arbeiten der Florentiner Kleinplastik des Quattrocento gehört, wurde vom Fürsten vor etwa 25 Jahren in Florenz erworben. Die jüngere Generation der florentinischen Bildhauer (zweite Hälfte des 15 Jahrhunderts), und zwar die im Anschlusse an Desiderio da Settignano schaffende Gruppe derselben, ist durch eine Anzahl herrlicher Stücke vertreten. Eine große, charakteristische Terrakottabüste eines bartlosen Mannes von breiter Anlage und gesundem Naturalismus ist ein Werk Antonio Rosselinos. Das Marmorrelief der Madonna mit dem munter blickenden Kinde zeugt von dem feinen Geschmack dieses Künstlers und seiner Sicherheit in der leichten und vollendeten Behandlung des Materials. Mit markigen Zügen hat Benedetto da Majano die Bronzebüste eines Feldherrn ausgestattet. Das Relief einer Frau in Halbfigur und die beiden knienden Engel aus Terrakotta, ferner die kleinen, bemalten Statuen der Fede und Castità in reicher, malerischer Gewandung gehören demselben Meister an. Von Mino da Fiesole rührt ein viereckiges, hocherhabenes Profilporträt eines Mannes in Marmor her, mit feinem Realismus besonders im Haare durchgebildet, ungemein zart in der Behandlung des Faltenwurfes. An die Kunst des Quattrocento klingen noch die mit zierlichen, kräftig profilierten dekorativen Reliefs geschmückten Marmorpilaster und andere architektonische Details aus der Werkstätte des Benedetto da Rovezzano an. Der Einfluß Donatellos tritt auch in einigen Werken norditalienischer Künstler, welche unserer Sammlung angehören, deutlich zutage. In der Art seines Lieblingsschülers, des Paduaners Bartolommeo Bellano,

ist das Flachrelief der Madonna, von herber Bildung, vor reizvollem architektonischen Hintergrunde, gearbeitet. E. W. Braun hält die Plakette, welche in hohem Rundrelief den heiligen Antonius in Halbfigur, nach links schreitend und in der Rechten den Stab mit der Glocke haltend, zeigt, für ein eigenhändiges Werk Bellanos. Das Werk, dem ein hoher künstlerischer Wert innewohnt, entzückt vor allem durch die strenge, eindringliche Realistik und die Schönheit des Gusses. Die Art dieses Künstlers verrät auch ein auf drei Löwenfüßen ruhendes Tintenfaß mit der den Deckel krönenden Gestalt eines David, der einen Fuß auf das abgeschlagene Haupt des Goliath setzt und in der rechten Hand das gekrümmte Schwert hält. In dieselbe Schule gehört ferner der feinziselierte, liegende Drache mit geöffnetem Rachen, auf dessen Rücken eine kleine weibliche Figur (Venus) steht, die offenbar erst später aufgesetzt wurde, da an dieser Stelle sonst Neptun steht[1]). Aus der Werkstätte des Andrea Briosco (Riccio) in Padua stammt der „Krieger zu Pferde" (Rohguß), der sich von dem berühmten Original des in der Ausbildung der Kleinplastik unübertroffenen Meisters dadurch unterscheidet, daß der Reiter auf einem Pferde sitzt, welches nach einem der vier griechischen Rosse auf San Marco kopiert ist, die so geschätzt waren, daß die Sammler eine Kopie davon der Erfindung Riccios vorzogen. Die ungemein lebensvolle Figur mit geöffnetem Munde, in antikisierender Rüstung, die Linke am Zügel des Pferdes, die Rechte den Schwertgriff haltend (die Schwertklinge wurde in letzter Zeit ergänzt), ist wohl als Anführer einer Kriegerschar gedacht[2]). Das kleine Marmorrelief des Apollo erscheint in der Weise des Mailänders Cristoforo Foppa (Caradosso) gebildet. Von einem Zeitgenossen des Agostino Busti (Bambaja), vielleicht von Andrea Fusina Milanese, rührt ein halbrundes Marmorrelief mit der Madonna her, die sich verehrungsvoll zum auf dem Boden liegenden Christuskinde niederbeugt, während links und rechts ein Engel

[1]) Über die obenerwähnten Bronzearbeiten des Bellano und seiner Schule vergleiche „Kunst und Kunsthandwerk" 1907, X, S. 528 ff.

[2]) Kunstchronik. 1883, XVIII, Sp. 729. — W. Bode, Die italienischen Bronzestatuetten der Renaissance. S. 25.



16. AELBERT CUYP: Sonniger Tag bei Dordrecht.



herabschwebt. Die stark aus der Fläche tretenden Figuren sind von ausnehmender Zierlichkeit, der reiche Faltenwurf ist mit großem Geschick behandelt. Von den beiden interessanten männlichen Profilporträten in Marmor dürfte das runde, malerisch außerordentlich wirksame in der Lombardei, das viereckige, welches in schlichter Auffassung einen Jünglingskopf mit hoher Mütze wiedergibt, auf venezianischem Gebiete entstanden sein.

Der Eintrittssaal enthält auch eine Reihe schöner antiker Köpfe und das bewunderungswürdige Bruchstück einer griechischen Grabstele aus dem 4. Jahrhundert[1]). Die bemalte und vergoldete Statue der heiligen Magdalena aus Holz ist eine gute deutsche Arbeit des 15. Jahrhunderts. Ein vorzügliches Werk der Elfenbeinplastik ist das kleine gotische Triptychon, eine französische Arbeit, die um das Jahr 1400 entstanden sein mag. Dasselbe enthält im Mittelfeld die Figur der Madonna mit dem Kinde, im linken Flügel die Verkündigung und die Anbetung der Könige, im rechten die Heimsuchung und die Darstellung im Tempel.

Unter den Werken der italienischen Hochrenaissance, die im Rubens-Saal aufgestellt erscheinen, verdient die schön patinierte, lebensgroße Bronzebüste eines vornehmen Venezianers in römischer Imperatorentracht von dem seltenen Ludovico Lombardi die größte Beachtung. Der Kopf ist leicht nach vorne geneigt, der Mund eingezogen, die Nase gebogen, die Stirne in Falten gelegt, die Augen sind von weltschmerzlich träumerischem Zug erfüllt, das Gewand, welches in malerischen Falten den Oberkörper umhüllt, wird an der rechten Schulter durch einen Knopf in der Form einer fünfblätterigen Rosette zusammengehalten. Der eingezogene Sockel ist mit zierlichen Akanthusblättern, die oben in Widderköpfe übergehen, geschmückt. Die Bronze steht auf einem schön profilierten, teilweise vergoldeten und bemalten Marmorpostament. Die monumental aufgefaßte und kräftig modellierte Büste,

[1]) Über die Antikensammlung des Fürsten vergleiche „Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich". Wien 1881, V, S. 139 f., Taf. IV, 1882, VI, S. 63 ff., 1891, XV, S. 46 ff.

die den feinen Sinn des Künstlers für edle Formen offenbart, ist jedenfalls den Porträten des Kaisers Decius nachempfunden worden; nur das Haar ist modern behandelt[1]). Von den Arbeiten des Giovanni da Bologna erwähnen wir nur zwei seiner höchst wirksamen, lebhaft bewegten, außerordentlich energisch aufgefaßten Einzelfiguren, einen Herkules als Schlangentöter und eine Variante desselben Modells, die nackte Figur des gewaltig ausschreitenden Mars mit einem Schwertgriff in der Rechten[2]). Diese und andere Statuetten und Gruppen, welche auf prächtigen, mit Marmorplatten versehenen Renaissancetischen aufgestellt sind, wie die auf Sockeln stehenden Bronzestatuen und -büsten aus der späteren Renaissance, größtenteils freie Nachbildungen nach der Antike, vereinigen sich mit den gewaltigen Schöpfungen des großen Vlämen, deren Umrahmungen durch die Entfernung der modernen Vergoldung ihre ursprüngliche Schönheit wieder erlangt haben, zur einheitlichen, feierlichen Wirkung. Wir glauben nicht, daß es bis jetzt einem Galeriedirektor gelungen ist, die Werke des Rubens in so glücklicher Weise zur Geltung zu bringen, wie es hier der Fürst in geradezu mustergültiger Weise erreicht hat. Ein schöner Schmuck des III. Saales ist eine in der Wiener k. k. Kunsterzgießerei im Jahre 1877 hergestellte Bronzestatue des Hähnelschen Raffael in Dresden, des reifsten Werkes des großen Bildhauers.

Wir wenden uns nun den Werken des Kunstgewerbes zu, die in den einzelnen Sälen aufgestellt sind. Die meisten dieser Stücke sind von den Spezialausstellungen im Österreichischen Museum her weiteren Kreisen bekannt geworden. Besonders der Inhalt eines im I. Saal stehenden, prächtigen, reich geschnitzten, teilweise vergoldeten und mit Intarsia geschmückten Renaissanceschrankes fesselt unsere Aufmerksam-

---

[1]) Ein vollkommen mit dieser Büste übereinstimmendes Werk war 1907 auf der Ausstellung plastischer Bildwerke des 15. und 16. Jahrhunderts in München (Sammlung Pourtalès) als Werk des Alessandro Vittoria ausgestellt. (Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1907, XVIII, S. 152 und 154.)

[2]) Kunst und Kunsthandwerk. 1907, X, S. 529 und 531.

keit. Die virtuos ausgeführte Trinkkanne aus Elfenbein mit wilden bacchantischen Szenen und Kindergruppen in hohem Relief ist ein vorzügliches Werk Matthias Rauchmüllers aus dem Jahre 1676[1]). Der Kasten enthält auch fünf der bereits erwähnten, mit P. Corteys bezeichneten, großen Emailplatten[2]), eine sechste ist rechts vom Schranke an der Wand befestigt; eine links von demselben angebrachte ovale, mit Email überzogene Kupferschüssel mit der Darstellung des Moses, wie er die Schlange erhöht, ist ein schönes Werk des Jean Courtois[3]). Ein köstliches Werk der französischen Miniaturmalerei des 17. Jahrhunderts ist das auf einer goldenen Dose befindliche, auf weißem Goldemailgrunde mit Emailfarben gemalte Bildnis des Marschalls Turenne von Jean Petitôt[4]). Die Kleinkunst der italienischen Renaissance wird durch reizende Schmuckgegenstände, Plaketten, Medaillen und Türklopfer aus Bronze repräsentiert. Ein besonderes Interesse nimmt die aus dem 16. Jahrhundert stammende, aus Bronzeblech verfertigte Prunkschüssel ein, auf welcher in überaus reicher Weise die Figuren römischer Kaiser und Darstellungen aus der römischen Geschichte eingraviert erscheinen[5]). Das oberste Fach des Kastens nimmt eine reiche Kollektion venezianischer Gläser ein. Ein zweiter Renaissanceschrank von gleicher Bildung wie der eben erwähnte enthält eine Sammlung herrlicher Majoliken; an den Wänden hängen schöne orientalische Fayencen. Die prächtige Porzellansammlung des Fürsten ist im zweiten Zimmer des

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1866, I. Jahrg., S. 157 und 164 f. — Eine Reihe von schönen Bechern und Trinkkannen aus Elfenbein aus dem 17. Jahrhundert, die sich im Besitze des Fürsten befinden, sind in den vom Österreichischen Museum herausgegebenen Photographien abgebildet. (I. Serie, Nr. 96, 130, 132 und 133.)

[2]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1885, XX. Jahrg., S. 404 f.

[3]) Photographien, herausgegeben vom k. k. Österreichischen Museum. I. Serie, Nr. 5 und 6.

[4]) Kunst und Kunsthandwerk. 1905, VIII, S. 244 und 246 ff. — Kunstgewerbeblatt. N. F. Leipzig 1906, XVII, S. 47.

[5]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1887, V, S. 119 f., Taf. 9 und 10.

II. Stockwerkes untergebracht. Wir finden hier zahlreiche schöne Stücke von chinesischem und japanischem Porzellan aus Arita und Imari und wertvolle Erzeugnisse der Meißener und Wiener Manufaktur, unter welchen besonders das herrliche Liechtensteinsche Speiseservice (1784—1787)[1]) unser Entzücken wachruft. Ein prächtiger, schön geschnitzter und reich mit Intarsia verzierter Leggio im I. Saal und mehrere in den verschiedenen Sälen und Zimmern aufgestellte Truhen, meist der italienischen Frührenaissance angehörend, in der mannigfaltigsten Weise dekoriert und von hervorragenden Meistern mit feinen historischen und mythologischen Malereien geschmückt, verdienen die größte Beachtung[2]). Von dem Fürsten wurden auch die vier Gobelins, die nach dem Decius-Zyklus von Rubens im 17. Jahrhundert in Brüssel gewebt wurden und die zum besten und vornehmsten gehören, was die Teppichwirkerei überhaupt hervorgebracht hat, erworben. Dieselben stellen „Die Todesweihe“ (Stiegenhaus), „Die Verkündigung des Traumes“, „Die Heimsendung der Liktoren“ und „Sieg und Tod“ (I. Saal) dar. Von den anderen Tapisserien erwähnen wir noch einen ornamentalen Wandbehang mit dem von Füllhörnern und stilisierten Laubwerkornamenten umgebenen Liechtensteinschen Wappen, eine italienische Arbeit des 16. Iahrhunderts (II. Saal), und den im ersten Zimmer des II. Stockwerkes untergebrachten Zyklus aus der Geschichte Mosis. „Die Auffindung des Moses“, „Der Durchzug durch das rote Meer“ und „Moses, Wasser aus dem Felsen schlagend“ sind große, farbenprächtige Werke des Peter van der Borcht, der in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts tätig war und zu den letzten Vertretern der Brüsseler Webekunst zählt[3]).

Seine Durchlaucht ist auch im Besitze einer wertvollen Sammlung von Kupferstichen und Handzeichnungen, die besonders durch den Ankauf der großartigen Hauslab-Sammlung

---

[1]) Folnesics-Braun, Geschichte der k. k. Wiener Porzellanmanufaktur. Wien 1907, S. 98 f., Taf. 20.

[2]) J. v. Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien 1894.

[3]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1890, V. Jahrg., S. 81 ff.

vermehrt wurde. Zahlreiche schöne Blätter der Kupferstich-sammlung waren wiederholt in den entsprechenden Spezial-ausstellungen im Österreichischen Museum zu sehen, eine treff-liche Auswahl von Handzeichnungen hat Eingang ins Schön-brunner-Medersche Werk „Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen" gefunden. Wir werden im letzten Abschnitte unseres Werkes darauf zurückkommen, in welch liberaler Weise es der Fürst der Kunstforschung ermöglichte, Gebrauch von dieser kostbaren Sammlung zu machen. Eine eingehende, zusammenfassende Würdigung derselben müssen wir wohl einer sachkundigeren Feder überlassen.

II.

MUSEEN, KUNSTSCHULEN UND KÜNSTLERVEREINIGUNGEN.

Die k. k. Akademie der bildenden Künste.

Die hervorragendste Staatsgalerie Österreichs und eine der reichhaltigsten Gemäldesammlungen überhaupt, die Galerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien, verdankt Seiner Durchlaucht eine Reihe bedeutender Werke der älteren und modernen Kunst, die in ihrer Gesamtheit eine kleine, wertvolle Galerie bilden würden, wenn sie ein Privatmann besäße [1]). Fürst Johann von Liechtenstein gehört gleich dem eigentlichen Gründer der Galerie, dem Grafen Anton Lamberg-Sprinzenstein, und Kaiser Ferdinand I. zu denjenigen Männern, welchen die Galerie in erster Linie für ihre großherzigen Widmungen zum Danke verpflichtet ist. Die aus fürstlichem Besitze stammenden 45 Werke sind mit Bedacht derartig ausgewählt, daß sie, abgesehen von den alten Meistern, insbesondere jene Meister berücksichtigen, welche typisch für die einzelnen Entwicklungsstufen der Malerei des 19. Jahrhunderts sind, wodurch hauptsächlich die heranwachsende Künstlerschaft in die Lage versetzt wird, die malerischen Probleme der neuen Zeit kennen zu lernen und sich an einzelnen, allen voranleuchtenden Meisterwerken mit Gewinn zu bilden.

Unter den Bildern italienischer Herkunft nimmt Sandro Botticellis „Madonna mit dem Kinde“ den ersten Rang ein. Der Meister der Florentiner Frührenaissance offenbart in dem aus der Casa Canigiani zu Florenz stammenden, in Tempera

---

[1]) Allgemeine Kunstchronik. 1881, V, S. 234. — Katalog der k. k. Akademie der bildenden Künste. Wien 1900. — Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Die Galerie in der Akademie der bildenden Künste. Leipzig 1901. (Kleine Galeriestudien. III. F., I, IV. Kap.) — Dr. W. Suida, Moderner Cicerone. Wien 1904, II, S. 1 ff.

ausgeführten Rundbilde eine plastische Gestaltungskraft, eine Sicherheit der Zeichnung und eine Feinheit der Formen und Farben, die ihn als einen bestimmenden Meister seiner Zeit in die erste Reihe rücken. Von den keuschen Gestalten mit ihrem schwermütigen Gesichtsausdruck strömt ein eigenartiger Zauber aus, der uns die poetischen Stimmungen des Meisters nachfühlen läßt. Dieses glänzende Werk aus der Blütezeit der florentinischen Schule, es fällt in die späteren achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts, erscheint uns umso wertvoller, als Bilder jener Epoche in Wien nur spärlich vorhanden sind [1]). Derselben Schule und Periode gehört die gleichfalls von inniger Andacht durchwehte „Thronende Madonna“ mit dem Christuskinde, Johannes dem Täufer und einem das Kind anbetenden Engel an. Ein Umbrer, der sich schon dem Florentiner Quattrocento nähert, ist der liebenswürdige Gentile da Fabriano. Das der Galerie 1882 gewidmete Bild, die „Krönung Mariä“, ist nach Suida eine alte Kopie nach einem vor einigen Jahren im Berliner Kunsthandel befindlichen Gemälde des Meisters [2]). In den Köpfen voll holdseliger Anmut und Zartheit der Empfindung, erscheint die Pracht der Gewänder und des Fußteppichs durch eingepreßte und punzierte, reiche Goldornamente, durch die reliefartige Erhöhung der Krone Marias und des Gürtels Christi zu wunderbarer äußerer Wirkung gesteigert. Das Bild, das in den singenden Engeln mit ihren anmutigen Köpfchen weitere Schönheiten enthüllt, wird von einem alten, stilvollen Rahmen wirkungsvoll umschlossen. Seltsam archaistisch mutet uns das „Wunder des hl. Antonius“ an, das einem anderen, aber jüngeren umbrischen Meister (Schule von Siena), dem Giovanni di Paolo, nahesteht. Interessant ist ferner ein Bild der umbrischen Schule, das die thronende Madonna mit den Heiligen Herculanus und Michael und acht knienden Donatoren zeigt. Letztere vereinigen sich

---

[1]) Hermann Ulmann, Sandro Botticelli. 1894, S. 121 f. — Ernst Steinmann, Botticelli. Bielefeld und Leipzig 1897, S. 28.

[2]) Im Kataloge der Galerie Sedelmeyer (Paris 1900, VI, Nr. 57) ist ein im Gegenstande wie in den Maßen mit dem Bilde in der Akademie vollkommen übereinstimmendes Werk Gentiles, das sich früher in England befand und von Waagen beschrieben wurde, reproduziert.

mit einer Schar blühender Kinder zu einer vortrefflich komponierten Gruppe. Den Hintergrund des Bildes füllt eine Landschaft mit dem Ausblick auf das Meer, hohe Berge und eine weite Flußebene aus. Die wirkungsvolle Umrahmung des Ganzen wird durch zwei Pfeiler im zierlichen Frührenaissancestil und einen darübergespannten Bogen gebildet, der die Inschrift trägt. In den Bogenzwickeln erscheint, von Greifen gehalten, das Wappen von Perugia. Das Bild wurde auch für den in Perugia tätigen Fiorenzo di Lorenzo in Anspruch genommen. Ein Bild voll tiefen religiösen Gefühls, die „Thronende Madonna“ mit dem Kinde, dem kleinen Johannes, dem hl. Josef und mehreren Engeln, wird der Paduaner Schule aus der Zeit des Mantegna zugeschrieben. Nach dem Kataloge wäre die Gottesmutter der im Jahre 1496 entstandenen, ergreifenden „Madonna della Vittoria“ des Meisters im Louvre nachempfunden. Die übrigen Figuren sind Zusätze des Malers, und zwar nach Giovanni Morelli von der Hand eines Nordländers, Suida vermeint in dem Werke die Hand des Paduaners Bernardino Parentino zu erkennen, Frimmel erkennt in dem jugendlichen Johannes mit dem offenen Mündchen deutlich die Richtung des Mantegna und in mehreren Händen den Einfluß des Bellini. Nach ihm ist die Hauptgruppe fast getreu nach der Madonna mit fünf Heiligen im Museo Civico zu Turin gebildet[1]). Das plastisch wirkende, ansprechende Porträt eines jungen Mannes mit feinem, geistvollem Gesichtsausdruck schreibt der Katalog vermutungsweise dem in Venedig tätigen Gentile Bellini zu. Nach Dr. Gust. Ludwig und Gustav Frizzoni ist es ein Werk des Marco Palmezzano, die Baumformen sprechen für Marco Basaiti. Auch der Schule der Vivarini wird es zugeschrieben. Frimmel regt eine Vergleichung mit dem Pietro da Feltre an, der sich vor Jahren im Falkenhaynschen Besitz befand und jetzt der Sammlung Figdor in Wien angehört. Das Bild mit seinem schönen Originalrahmen befand sich einst in der Liechtensteinschen Gemäldegalerie. (Katalog von 1873,

[1]) Das aus Vercelli stammende Bild wurde 1871 vom Fürsten in Venedig angekauft und befand sich bis zum Jahre 1881 in der Liechtensteinschen Gemäldegalerie. (Katalog von 1873, Nr. 48a.)

Nr. 35a.) Ein hohes Interesse beansprucht die „Madonna mit dem Kinde und dem hl. Johannes“ (Madonna del Candelabro, Madonna del Leggio), ein Tondo aus der florentinischen Schule des 16. Jahrhunderts, deshalb, da sie einige Kunsthistoriker für das früheste malerische Werk Michelangelos, der es als zwölfjähriger Knabe geschaffen haben soll, halten. „Das in stolzer Anmut auf hohem Halse ruhende Haupt, der von reichem Gewande umgebene Körper der thronenden Jungfrau sind schon von jener gewaltigen Schönheit erfüllt, die der einzige Michelangelo seinen Gestalten einzuhauchen wußte“ (Suida). Das Bild, in dem sich das Gefühl der Entsagung mit erschütternder Kraft ausdrückt, befand sich einst im Besitze des englischen Kunstfreundes und Künstlers Morris Moore, der es im Jahre 1851 in Perugia erworben und seiner Sammlung in Rom einverleibt hatte[1]). Frimmel vermutet in dem Bilde ein Werk des Marcello Venusti nach einer Zeichnung des Michelangelo. Von dem Wiener Maler Leopold Bara rührt eine Kopie nach einer in der Brera zu Mailand aufgestellten abgenommenen Freske des Bernardino Luini her, welche die bekannte, einfach schöne Komposition der von schwebenden Engeln getragenen Leiche der hl. Katharina enthält („Grablegung der hl. Katharina“). Andrea Lucatelli, ein römischer Landschafter des 18. Jahrhunderts, ist durch eine gute Ansicht der vom bunten Treiben eines Wochenmarktes belebten Piazza Navona vertreten, ein Bild, das allerdings nicht an die gleichzeitigen Arbeiten der venezianischen Meister heranreicht.

Der spanischen Schule des 17. Jahrhunderts wird (nach Frimmel mit Unrecht) ein „Ecce homo“ zugeschrieben. Die treffliche Modellierung der Gestalt, wie die phantastische Beleuchtung durch ein aus den Wolken herabschießendes Strahlenbündel verleihen dem Bildchen, das bis zum Jahre 1881 der Liechtensteinschen Gemäldegalerie angehörte (Katalog von 1873, Nr. 718), einen besonderen Reiz.

Eine neuere Schenkung (1900) ist das Bild der Lukretia. Diese trägt einen roten, mit Pelz verbrämten Mantel und

---

[1]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1884, VII, S. 189.

reichen Schmuck, das Haupt umwallt ein duftiger Schleier, zu beiden Seiten des Kopfes stehen in großer Antiqua die Worte „LVCRECIA ROMANC". Das Bild stammt jedenfalls von einem Maler aus der Nähe des Meisters vom Tode der Maria (Joos van Cleve d. Ä.). Zu den wertvollsten Widmungen des Fürsten an die Galerie gehört die „Tanz- und Musikgesellschaft" von Pieter Codde, mit dem Monogramm und der Jahreszahl 163(3) bezeichnet, wohl die bedeutendste Schöpfung des Meisters überhaupt. (Abb. 17.) Wir haben er hier jedenfalls mit einem Gruppenporträt zu tun; denn die Familienähnlichkeit in den einzelnen Figuren springt deutlich ins Auge, die Bewegungen werden bloß angedeutet, fast sämtliche Köpfe sind auf den Beschauer gerichtet. Das Licht spielt wunderbar in den blauen, violetten und schwarzen Kleidern aus Atlas, zu dem die reichen Spitzenkragen in effektvollen Kontrast treten. Der einfache, einfärbige Hintergrund läßt den Glanz der Toiletten noch wirkungsvoller erscheinen. Frimmel berichtet in interessanter Weise über die mannigfachen Wanderungen dieses Bildes, die uns zeigen, wie seltsam oft die Schicksale alter Gemälde sind. Im handschriftlichen Inventar der Wiener Galerie Johann Kaspar Hofbauer (1835) ist das Bild als Grebber verzeichnet. Dabei findet sich die Angabe, daß es die Familie des Grafen Egmont darstelle und vom Grafen Apponyi um 1100 Gulden gekauft wurde. Auf der Auktion Hofbauer (1839) erwarb es Graf Samuel Festetits, auf der Auktion Festetits (1859) F. J. Gsell um den Preis von 700 Gulden. In der Sammlung desselben wurde es von Waagen für ein Werk eines der Palamedesz gehalten, und zwar nach dem Monogramm C P für ein Bild von einem Künstler dieses Namens, dessen Vorname dann mit C beginnen müßte. Als das Bild nach dem Tode Gsells zur Versteigerung gelangte (1872), bestimmte W. Bode dasselbe als ein Werk Pieter Coddes, eines zu jener Zeit fast unbekannten Meisters, und hob zugleich den eigenartigen Reiz hervor, der in der Feinheit der Durchführung, der Bestimmtheit der Zeichnung und dem Reichtum der Kostüme liegt. Das vorzüglich erhaltene Bild ging bei der erwähnten Versteigerung um den Preis von 8452 fl. 50 kr. an Alexander Scharff über,

der es 1873 im k. k. Österreichischen Museum ausstellte. Als die Sammlung Scharff im Jahre 1876 in Paris im Hotel Drouot feilgeboten wurde, erstand John W. Wilson das Werk um 20.000 Franken. Auf der Auktion Wilson (1881) wurde das Bild vom Fürsten für 34.900 Franken erworben, der es zunächst in seiner Galerie zur Aufstellung brachte, bis es von Seiner Durchlaucht der Galerie der Akademie zum Geschenke gemacht wurde[1]). Willem van Mieris, der Sohn des berühmten Genremalers, wird durch ein miniaturartig ausgeführtes, ungewöhnlich gutes Brustbild eines Mannes aus dem Jahre 1687, also aus der Frühzeit des Meisters, repräsentiert.

Wir wenden nun unsere Blicke den Meistern der neueren Zeit zu. Der Wiener klassischen Schule gehören zwei Bilder an, das tüchtige Selbstporträt Josef Abels und „Phokion und seine Gattin" von Franz Caucig. Das Bildnis Abels entbehrt in den Farben keineswegs einer angenehm berührenden Frische, die seinen Historienbildern gänzlich mangelt. Caucig, seinerzeit Direktor der Maler- und Bildhauerschulen der Wiener Akademie, erscheint uns in seinem Werk als typischer Vertreter der akademischen Richtung jener Tage, die sich abmühte, in den Figuren, der Architektur und den Geräten der Antike nahezukommen, in deren Geist aber nicht einzudringen vermochte; heute lassen uns diese Bilder infolge des geringen seelischen Ausdruckes der Personen, der Steifheit ihrer Haltung und des kraftlosen Kolorits kalt; nichtsdestoweniger ist Caucigs Bild als Probe seiner Kunst von kunstgeschichtlichem Interesse. Die beiden eben erwähnten Werke bildeten bis zum Jahre 1882

---

[1]) Katalog der Versteigerung der Galerie Festetits. Nr. 137. — G. F. Waagen, Die vornehmsten Kunstdenkmäler in Wien. 1866, I, S. 318f. — Katalog der Versteigerung der Galerie F. J. Gsell. Wien 1872, Nr. 36. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1872, VII, S. 183f. — Kunstchronik 1872, VII, Sp. 293, 1876, XI, Sp. 502. — Woltmann-Wörmann, Geschichte der Malerei, 1888, III, S. 605. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines, 1891, XXVII, S. 16. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1891, XIV, S. 30, 1892, XV, S. 194. — Frimmel, Kleine Galeriestudien. 1892, II, S. 277f. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1905, I, S. 155. — Im Auktionskatalog der Sammlung Scharff (Nr. 2) befindet sich eine vorzügliche Radierung des Bildes von Adolphe Lalauze.



17. PIETER CODDE: Tanz- und Musikgesellschaft.



einen Bestandteil der Liechtensteinschen Gemäldegalerie (Katalog von 1873, Nr. 1368 und 1346). In die Zeit der Romantik führt uns Amerling im Bildnis einer jungen, schönen, in farbenreiche Gewänder gekleideten und mit reichem Schmuck behangenen Abyssinierin (1840), besonders aber in der aus dem Nachlasse des Künstlers stammenden, großartig gedachten „Heroischen Landschaft", in welcher das sentimentale Naturempfinden jener Tage treffend zum Ausdruck kommt. Die baumlose, öde Gegend, die bizarren Felsgebilde, der zwischen dem kahlen Gestein hinströmende Wildbach und die gewitterschwangeren Wolken vereinigen sich zu einem Gemälde von düsterer Stimmung, die durch die eigenartige Beleuchtung einer Mondnacht noch mehr vertieft wird. Ein romantischer Zug herrscht auch in der „Idealen Landschaft" des hochbegabten Karl Markó (1857). Die Gestalt der von der Schlange gestochenen Eurydike inmitten ihrer Gespielinnen bildet eine reizende Staffage in dem von hellem Sonnenschein durchwebten südlichen Walde. Als Meister des Wiener Sittenbildes tritt uns Waldmüller in seinem „Nikolo" (1851) entgegen. Der wahrhaft volkstümliche Stoff ist in breiter und freier Weise mit größter Vollendung der Technik behandelt. Friedrich Gauermann zeigt sich uns in der „Heimkehr von der Jagd" (1846) von der besten Seite. In der Verschmelzung der heimischen Landschaft, die sich hier im leichten Abendsonnenschein malt, mit der Tierwelt, der auch dieses Bild seine größten Reize verdankt, liegt ja der Hauptvorzug des Meisters [1]). An die Glanzzeit der Miniaturmalerei im vormärzlichen Wien erinnert Alois v. Anreiter mit dem auf Elfenbein gemalten Bildnis Karl Rahls (1855); leicht in der Ausführung, frisch in der Färbung, gibt es in frappanter Ähnlichkeit und idealer Auffassung die Erscheinung des gewaltigen Historienmalers wieder. Von den neueren österreichischen Landschaftern ist der in Prag tätig gewesene August Piepenhagen durch eine kleine, sorgfältig behandelte „Marine" und der Wiener Eduard Peithner Ritter v. Lichtenfels durch

[1]) Das Bild wurde von Gauermann 1846 um 900 Gulden Konv.-Münze an Todesco verkauft. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, XVIII, S. 330, Nr. 194.)

eine große, schön gezeichnete Gebirgslandschaft (1877) vertreten. Hans Canons in Kreide ausgeführter Entwurf zu dem im Auftrage des Kronprinzen Rudolf im Namen aller kaiserlichen Kinder zur Feier der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares für die Hofburgkapelle geschaffenen Votivbilde, die „Madonna mit dem Christuskinde", verehrt von dem heil. Franz von Assisi, dem heil. Josef, der heil. Elisabeth und mehreren Engeln, legt von dem mächtigen Einfluß, den die Werke des Rubens auf den Künstler ausübten, beredtes Zeugnis ab. Die glänzende Zeichnung, der wirkungsvolle Aufbau des Ganzen und die Gestaltung der Einzelfiguren, insbesondere der reizenden, herabschwebenden Engel, weisen deutlich auf das große Vorbild hin, dem Canon begeistert nacheiferte (Ildefonso-Altar im Kunsthistorischen Museum). Österreichischer Abstammung ist auch der in Venedig ausgebildete und dort tätige Antonio Rotta. In seinem Bilde „Der letzte Sproß" (1882) berühren uns die lieblichen Kinderfiguren und die intime Farbengebung in äußerst sympathischer Weise.

Unter den deutschen Meistern sei zunächst Philipp Veits gedacht. Sein „Christus auf dem Wege nach Emaus", voll außerordentlicher Formsicherheit, aber eintönig in der Farbe, kennzeichnet die streng asketische, dem Geiste des Mittelalters huldigende Kunstrichtung der Nazarener, welcher der Meister bis zu seinem Tode treu blieb. Johann Schraudolphs „Madonna mit dem Kinde" (1842) klingt in der Farbenseligkeit, der zarten Behandlung der Figuren und der Landschaft und der andachtsvollen Stimmung an die italienischen Meister des Quattrocento an. In trefflicher Weise sind die Genremaler der modernen Düsseldorfer Schule durch den „Jüdischen Hausierer" von Ludwig Knaus und das „Elsässische Bauernmädchen" von Benjamin Vautier (1870) repräsentiert. Der erstere fesselt uns in seinem Bilde durch den liebenswürdigen Humor, der in der dargestellten Szene liegt, und die geistreiche Behandlung des Hintergrundes, mit den grünenden Bäumen eines Gartens, aus dem der Giebel des Wohnhauses hervorlugt. In dem schlichten Bauernmädchen Vautiers in seiner kleidsamen Tracht vor den dunklen Tannen am Waldesrande ruht eine Tiefe der Empfindung, eine Feinheit

des Kolorits, die nicht allen Werken des berühmten Malers eigen ist. Die kernige, lebensfrische Kunst Franz von Defreggers ist in einem seiner so populär gewordenen Genrebilder verkörpert, welches die Maler Paperitz und Weiser bei einem Besuche in einer Sennhütte belauscht („Maler auf der Alm"). In dem „Brustbild eines Mannes" lernen wir den Münchener Meister auch als Porträtmaler schätzen. Aus der Münchener Schule ist auch Karl Wilhelm Diefenbach hervorgegangen. Eine Probe von seiner Hand ist das „Bildnis des ersten Schülers des Malers" aus dem Jahre 1884. Zu den hervorragendsten Landschaftern der Münchener Schule zählt Hermann Baisch. Sein „Ochs auf der Wiese" ist eines seiner vorzüglichen Tierstücke, die durch genaue Beobachtung der Natur, sonnige Beleuchtung und kräftige Farbengebung vor allen anderen Werken den Ruhm des Meisters begründeten. Der Einfluß der modernen französischen Stimmungslandschaft läßt sich in dem Bilde nicht verkennen. Den Geist, den die großen Schöpfungen der Franzosen, die leider in unseren öffentlichen Sammlungen nur spärlich auftauchen, ausstrahlen, fühlen wir in der „Felsigen Landschaft" Gustave Courbets deutlich. Der Meister, dem einst ein einseitiger Realismus zum Vorwurf gemacht wurde, bedeutet gegenwärtig den Mittelpunkt der neuen französischen Kunst. Wie machtvoll vereinigen sich die packenden Einzelheiten des Bildes, die Granitabhänge des verlassenen Steinbruches, das Grün der Wiesen und des Waldes, das hellblaue Wässerlein und die armselige Hütte, zu einer ruhigen Tonschönheit, zu einer Kraft der Stimmung, die die Zeitgenossen des Künstlers anspornte, wieder die Wege zu wandeln, die ihnen die große Lehrmeisterin Natur vorgezeichnet hatte, und über der Freude am Schönen alle Tendenzen zu vergessen. Wir beschließen unsere Ausführungen über die Werke, welche der Fürst der Akademie zum Geschenke gemacht hat, mit der Erwähnung zweier Bilder, die der neueren niederländischen Schule angehören. Andreas Schelfhout erinnert in seiner stimmungsvollen „Winterlandschaft" an die besten holländischen Landschaftsmaler des 17. Jahrhunderts, Eugen Josef Verboeckhoven, der berühmte belgische Tiermaler, erweist sich in seinem

Bilde „Rehe am Waldessaum“ (1840) als sorgfältiger Zeichner und eleganter Maler[1]).

Eine außerordentlich wertvolle Bereicherung erhielt auch die Bibliothek der Akademie durch die Zuwendung der trefflichen photographischen Reproduktionen (145 Blätter), welche der ausgezeichnete A. Braun in Dornach im Elsaß nach den Hauptbildern der Liechtensteinschen Galerie in Wien angefertigt hat[2]). Das Professorenkollegium der k. k. Akademie der bildenden Künste hat von allem Anfange an die Bestrebungen des Fürsten, die Einrichtungen der ersten Kunstschule des Reiches in hochherziger Weise zu fördern, dankbar begrüßt; schon im Jahre 1880 wurde Seine Durchlaucht von dem Professorenkollegium zum Ehrenmitgliede der Akademie gewählt, welche Wahl Seine Majestät der Kaiser am 3. Juni 1880 bestätigte[3]). Die höchste Auszeichnung, welche die Akademie zu vergeben hat, wurde dadurch einem Manne zuteil, dem die Kunst in Österreich so vieles schuldet, einem Mäzen, wie deren die Gegenwart nur wenige besitzt.

Die Moderne Galerie in Wien.

Die Meisterwerke der modernen Malerei aus dem Besitze der Stadt Wien, des Landes Niederösterreich und des Staates, welche dereinst in dem neu zu erbauenden Städtischen Museum Aufnahme finden sollen, wurden im Jahre 1903 in den unteren Sälen des Belvederes zu einer höchst interessanten Sammlung vereinigt, damit sie nicht ungenützt für die Öffentlichkeit im Verborgenen schlummern. Dieser Sammlung gehört auch eine Reihe von bedeutenden Werken an, welche Fürst Johann von

---

[1]) Die vom Fürsten der Akademie gewidmeten Bilder, die an die Moderne Galerie abgegeben wurden, werden im folgenden Abschnitte gewürdigt.

[2]) Allgemeine Kunstchronik. 1888, XII, S. 466.

[3]) Österreichisch-ungarische Kunstchronik. 1880, IV, S. 70.

Liechtenstein der Stadt Wien, der k. k. Akademie der bildenden Künste und der Modernen Galerie selbst seit einer Reihe von Jahren zukommen ließ[1]). Den größten Schatz darunter bilden die Werke Ferdinand Georg Waldmüllers, des hervorragendsten Meisters, der aus dem Altwiener Genre hervorgegangen ist und dessen Schöpfungen für alle Zeiten als wahre Denkmäler österreichischer Volksnatur und Sitte fortleben werden. Der Fürst gehörte zu den wenigen Männern, welche den Namen des Künstlers frühzeitig zu würdigen verstanden; es gebührt ihm das hohe Verdienst, einen ansehnlichen Teil der Hauptwerke unseres Meisters, die ihn nach allen Seiten charakterisieren, erworben und dessen Vaterstadt erhalten zu haben. Den Landschaftsmaler Waldmüller in seiner mittleren Zeit repräsentieren eine „Ansicht von Ischl“ (1835) und „Die Hütteneckalm bei Ischl“ (1838), ein Hauptwerk des Meisters. Es zeigt den prächtigen Ausblick von dem malerischen Punkt, von welchem aus der Maler wiederholt Aufnahmen gemacht hat, über den Hallstätter See hinweg auf den mächtigen Dachstein mit dem Karls-Eisfeld und zeichnet sich durch außerordentlich feine koloristische Stimmung und treffliche Wiedergabe der klaren Gebirgsluft, der Durchsichtigkeit des Wasserspiegels und der Linienschönheit der Gebirgszüge aus. Ein Meisterstück ist das köstliche weibliche Porträt aus dem Jahre 1840; es ist ausgezeichnet in den beschränkten Raum komponiert, in den Gesichtszügen von Wiener Anmut durchströmt, in den Details von bewunderungswürdiger Feinheit, besonders aber in der Behandlung des Stofflichen voll peinlichst genauer Nachahmung der Natur. In die Zeit, da der Künstler vorzugsweise große, figurenreiche Gemälde schuf, gehört eines seiner bedeutendsten Bilder, „Die Johannesandacht“ (1844). Hier fesselt er uns durch die meisterhafte Gestaltung der einzelnen Personen, insbesondere der anmutigen Kinderfiguren, durch die Sorgfalt der technischen Durchführung und die harmonische Farben-

[1]) Katalog der Modernen Galerie in Wien. 1903. — A. Kronfeld, Spaziergänge durch die Moderne Galerie. Wien 1904. — Über die der Akademie gehörenden Bilder vergleiche auch die am Beginn des vorhergehenden Abschnittes angeführte Literatur.

gebung in den letzten Strahlen der scheidenden Sonne. In der „Pfändung" (1847) versteht es der Maler, den psychologischen Vorgang im Innern der Bauern, die vom harten Geschicke getroffen wurden, trefflich zu zeichnen; er offenbart sich aber auch gleichzeitig in der Darstellung der Haustiere als geistreicher Tiermaler. Ein ansprechendes, von ihm mehrmals wiederholtes Bild ist „Das überraschte Liebespaar" oder „Die Ermahnung" (1846). „Der Abschied des Konskribierten" (1858) ist durch die dramatische Kraft des Ausdruckes, die lebenswahre Erfassung der bäuerlichen Typen und die glückliche Gestaltung des Schauplatzes — der Blick fällt aus der weiten Scheune auf das im Grünen liegende Bauernhaus — bemerkenswert. Der „Versehgang", im Jahre 1859 gemalt, stellt eine ergreifende Szene aus der Choleraepidemie des Jahres 1830 dar. Der Vorgang spielt am Thury, in der Nähe einer kleinen, heute nicht mehr bestehenden Kapelle, also in unmittelbarer Nachbarschaft des neuen Liechtensteinschen Palastes in der Alserbachstraße in Wien. Berggruen hebt das Bild als ein Meisterstück und den Kulminationspunkt der späteren Vortragsweise des Malers besonders hervor. Es bezeichnet nach seiner Ansicht zugleich den Beginn der Beschäftigung des Künstlers mit dem koloristischen Probleme, im direkten Sonnenlichte zu malen. In seinen letzten Bildern hat sich Waldmüller aus eigener Kraft zu einem der frühesten Maler des freien Sonnenlichtes entwickelt. Zu seinen entzückendsten Bildern dieser Art gehört der „Kirchgang im Frühling" (1863). Das Baden der zur Kirche eilenden weiblichen Bauersleute in der glühenden Sonne und das Blühen der reizenden Frühlingslandschaft im blendenden Lichte vereinigen sich zu einem festtäglichen Gesamteindruck, zu einer stimmungsvollen Wirkung, welche an die Arbeiten des großen Pariser Impressionisten Eduard Manet, des Schöpfers der modernen Freilichtmalerei, gemahnt. Von hellem Sonnenschein durchflutet ist auch der „Blick vom Leopoldsberg auf Klosterneuburg" (1863). Die Gestalten des Jägerburschen und der Erdbeerensammlerin sind charakteristische Typen des Meisters; die herrliche Wienerwaldlandschaft mit ihren schlanken Buchenstämmen, der weite Blick auf die



18. F. G. WALDMÜLLER: Blick vom Leopoldsberg auf Klosterneuburg.



gesegneten Fluren des Donautales lehren, wie tief die Kunst Waldmüllers im Boden der geliebten Heimat wurzelt. (Abb. 18.) In der „Gebirgslandschaft“ (1864) führt uns der Meister nochmals eines seiner Lieblingsmotive vor. Ein Mädchen schmückt den Hut des Bauernburschen, der mit dem Ochsenkarren nach des Tages Mühen heimwärtszieht, mit einer Rose. (Abb. 19.) Mit hingebungsvoller Liebe für die Schönheit der Natur erscheinen im Vordergrunde der lieblichen Landschaft die blühenden Gewächse, ein Strauch mit Rosen, eine schlanke Königskerze, Glockenblumen u. a., gebildet. Ins Todesjahr des Malers (1865) fällt das unvollendet gebliebene Bild „Verweigerte Fahrt“ — seine Schüler nannten es die letzte Fahrt. Der Künstler beschließt sein Lebenswerk mit einem frischen Blick ins Reich der Kinderwelt, die in so vielen seiner Werke eine hervorragende Rolle spielt, er läßt zum letzten Male seinen Blick über die Täler seines schönen Heimatlandes gleiten, dann entsinkt der Pinsel der lebensmüden Hand. Das am Schlusse unserer Ausführungen erwähnte Bild und „Der Versehgang“ wurden von Seiner Durchlaucht der Akademie der bildenden Künste in Wien, die übrigen Gemälde Waldmüllers, zehn an der Zahl, im Jahre 1894 dem Historischen Museum der Stadt Wien in großherziger Weise als Geschenk überlassen [1]). Friedrich von Amerling, der angesehenste Porträtmaler im vormärzlichen Wien, reiht sich mit der „Lautenspielerin“ (1838) würdig an Waldmüller an. In entzückender Anmut und milder Farbenstimmung hat uns der Künstler in diesem Bilde ein Idealporträt seiner ersten Frau, Toni Kaltenthaler, welche dem Meister nach elfjähriger, glücklicher Ehe in Rom durch den Tod entrissen wurde, hinterlassen. Ihre schwärmerische, für die Kunst begeisterte Seele, voll Heiterkeit und Herzensgüte, hat der Künstler mit romantischem Empfinden und

---

[1]) Die graphischen Künste. 1887, X, S. 57 ff. — Kunst und Kunsthandwerk. 1898, I, S. 403. — L. Hevesi, Österreichische Kunst im 19. Jahrhundert. 1903, S. 76 ff. — H. v. Tschudi und J. Meyer-Graefe, Ausstellung deutscher Kunst etc. 1906, II, Nr. 1901—1903 und Nr. 1916. — Artur Roeßler, F. G. Waldmüller. Wien 1907. (Reproduktionen von allen obengenannten Bildern des Meisters.)

meisterhafter Pinselführung in diesem Bilde verkörpert[1]). Aus der Zeit vor dem Jahre 1848 ragt auch der geniale August von Pettenkofen, ein Meister der Farbe und Zeichnung, in unsere Zeit herein. Seine Lieblingsmotive holt er sich aus der ungarischen Pußta („Die Zigeunerin"); aber auch in Italien ist er heimisch geworden, wie das Täfelchen mit der „Studie aus einer italienischen Stadt" schlagend beweist. Als geistvollen Porträtmaler lernen wir ihn im „Bildnis eines Mannes" in schwarzer, mittelalterlicher Tracht kennen. Auf den Bahnen Pettenkofens wandelt Eugen Jettel, unübertroffen in der Wiedergabe der feinen Lufttöne. In dem Ölgemälde „Blühendes Zwiebelfeld" (1897) entnimmt er das einfache Thema dem französischen Norden, ein zweites Bild, eine „Straße in Rovenska" (Gouache), stellt ein Landschaftsmotiv aus seinem Heimatlande dar.

Wilhelm Bernatzik schwingt sich im „Herbst", einem seiner Meisterwerke, zu einer ergreifenden Wirkung empor. Die Bäume sind teils entlaubt, teils leuchten sie in herbstlichen Tönen, aus dem blaßgrünen Grase sprießen einzelne Herbstzeitlosen, das einzig Blühende in der sterbenden Natur, hervor. In tiefes Sinnen versunken, sitzt auf einer Gartenbank ein lebensmüder Greis, die Hand auf den Stock gestützt und das Haupt schwermütig gesenkt, ein Bild der Trauer und Verein-

---

[1]) Amerling hat uns in seinem Tagebuche ein Verzeichnis sämtlicher von ihm gemalten Bilder nebst Angabe des Verkaufspreises und des Käufers hinterlassen. Aus demselben entnehmen wir, daß zahlreiche Werke des Meisters in den Besitz des Hauses Liechtenstein übergegangen sind, darunter wieder eine bedeutende Zahl von Bildnissen, welche Mitglieder der fürstlichen Familie darstellen. Besonders Fürst Alois II. Josef erwies sich als ein hervorragender Förderer des Malers. Mit Interesse betrachteten wir hauptsächlich ein im fürstlichen Majoratshause befindliches Gemälde, welches den gegenwärtig regierenden Fürsten im Alter von vier Jahren zeigt. Der blühende Knabe im hellblauen Röcklein reitet auf einem mächtigen Schimmel, der sich von dem dunklen Grün des Waldes leuchtend abhebt. Fürst Alois hat dem Meister für dieses Bild und für sein eigenes Porträt, das ihn im Toisonkostüm darstellt, die für die damalige Zeit (1845) enorm hohe Summe von 800 Dukaten bezahlt. (Vergleiche die treffliche Biographie Amerlings von Ludwig August Frankl. Wien 1889.)

samung[1]). Als ein trefflicher Schilderer des Orients erweist sich Alfons L. Mielich in dem schönen Bilde „Schule in Benassa". Die außerordentlich malerische Architektur ist mit meisterhafter Behandlung der Perspektive wiedergegeben. Der hellblaue südliche Himmel, der durch die im blendenden Sonnenlicht rötlich schimmernden Bogen in den Säulenhof blickt, vereinigt sich mit den farbenprächtigen Typen von lebendiger Charakteristik, ungezwungener Haltung und zwangloser Gruppierung zu frischer, harmonischer Gesamtwirkung. Das Gemälde befindet sich derzeit in der Gemäldegalerie der Akademie.

[1]) Auf der im Jahre 1907 in der Galerie Miethke veranstalteten Ausstellung der Hauptwerke und des künstlerischen Nachlasses des Meisters († 1906) war das Bild als Teil eines Zyklus der vier Jahreszeiten, den der Künstler 1885 zu malen begonnen hatte, zu sehen. Die Gemälde stellen den Menschen im Spiele der Jugend, im Schweiße harter Feldarbeit, ermüdet von der Last des Lebens und im Tode dar. Die kräftig gemalten Figuren, von echtem Gefühle durchdrungen, sind in innige Verbindung mit einer landschaftlichen Umgebung voll der feinsten Lichtwirkungen gebracht. Der „Herbst" wurde übrigens von dem Meister mit geringen Abweichungen in einem Bilde wiederholt, das gleichfalls bei Miethke ausgestellt war. Den Freunden der Kunst Bernatziks gereichte es zur größten Freude, daß das Unterrichtsministerium den „Winter", der sich bis dahin im Besitze der erwähnten Kunsthandlung befand, ankaufte und dadurch einen wichtigen Bestandteil der Bilderreihe, die von den Erfolgen der Pariser Studien des Meisters Zeugnis ablegt, für den Staat erwarb. Für die Gedächtnisausstellung hatte Fürst Johann von Liechtenstein auch zwei interessante Ölgemälde aus seinem Besitze überlassen, und zwar die „Träumerei" und die „Wallfahrt in Dürnstein" (1881). Die Ausstellung enthielt ferner zahlreiche Bilder, Skizzen und Zeichnungen, deren Motive der Umgebung Lundenburgs entlehnt sind, die der Künstler jahrelang besuchte. Der Fürst hatte ihm zu diesem Zwecke Wohnräume im dortigen Schlosse zur Verfügung gestellt. Mit Vorliebe stellte Bernatzik die Wald-, Wasser- und Sumpfpartien des von der Thaya durchflossenen Gebietes, darunter auch Teile des Liechtensteinschen Parkes und anderer Gebiete des fürstlichen Besitzes dar und es gelingt ihm vortrefflich, das dunkle Wasser, das durchfeuchtete Grün und die blühenden Wasserpflanzen, besonders in abendlicher Beleuchtung oder nächtlicher Stimmung, mit großer koloristischer Kraft wiederzugeben. (Allgemeine Kunstchronik. 1888, S. 832. — Kunstchronik. 1907, Sp. 114f. — Blätter für Gemäldekunde. 1907, S. 158f. — Neue Freie Presse. 7. Februar 1907, S. 13. — Wiener Abendpost. 1907, Nr. 31, S. 1f. — Kunst und Kunsthandwerk. 1907, S. 104ff.)

Andreas Achenbach, wohl der größte deutsche Landschaftsmaler seiner Epoche, ist durch ein Hauptwerk, „Das überschwemmte Mühlwehr" (1871), vertreten. Die breite Behandlung, der pastose Farbenauftrag, die kräftigeren Farbentöne, wie die unheimliche Beleuchtung der herandringenden Fluten lassen uns den Bahnbrecher des Realismus', der gerade in diesem Bilde sich der jüngeren Richtung nähert, in seinem ernsten Streben, seinem Fleiße und seiner Bedeutung für die Entwicklung der modernen Landschaftsmalerei in trefflicher Weise schätzen[1]). Gleich Achenbach wirkt auch Eduard von Gebhardt in Düsseldorf; doch seine Kunst ist anderer Art. Sein „St. Hilarius" (1898) ist in den Figuren des verschmachtenden Heiligen und des Engels, der ihm als Retter erscheint, wie in der düsteren Landschaft der ergreifende Ausdruck tiefreligiöser Stimmung, die ähnlich im Bilde zu gestalten, niemand auf deutschem Boden besser geeignet ist als der genannte Meister. In der schlichten, doch großzügig komponierten „Flußlandschaft aus Parzival" (1897) erhebt sich Hans Thoma, eine der kraftvollsten deutschen Künstlergestalten der neueren Zeit, zu wahrer monumentaler Größe. An einem einsamen Bergsee, den nur ein Schwan leise durchzieht, ist Parzival eben angekommen. Ruhig hält er auf seinem Pferde zwischen himmelanstrebenden Tannen am Ufer, sein Blick gleitet über die stille Wasserfläche, die mächtigen Felsblöcke und die hohen Bäume am jenseitigen Ufer und bleibt gespannt an den Türmen und Kuppeln der Gralsburg haften, die in schwindelnder Höhe auf dem steilen Felskegel, an welchem Wolkenschleier vorüberwallen, thront. Die letzten Strahlen der scheidenden Sonne küssen noch die Spitzen der heiligen Burg, während alles übrige schon im Schatten der Dämmerung liegt. Die Gestalt des Ritters vereinigt sich mit der Stimmung der Landschaft zu unzertrennbarer Einheit des Ausdruckes. Die Gefühle von

[1]) Das Gemälde wurde 1878 aus der berühmten Sammlung des Baurates Anton Ritter von Oelzelt im Wiener Künstlerhause um die Summe von 7600 fl. nebst einem fünfprozentigen Auktionszuschlage versteigert. (Kunstchronik. 1879, XIV, Sp. 105 f.) Es wurde übrigens vor kurzem wieder in die Galerie der Akademie gebracht.



19. F. G. WALDMÜLLER: Gebirgslandschaft.

Ehrfurcht, Staunen und Schauern, die seine Brust durchzittern, sie klingen in mächtigen Tönen in der sich in die Weite dehnenden, hoheitsvollen Landschaft, die von zaubervollem Dunkel durchwoben wird, aus.

Der in England heimisch gewordene Lourens Alma-Tadema wird durch eines seiner berühmtesten Werke, „Fredegunde" (1878), repräsentiert. Der Künstler kehrt mit diesem Bilde in die erste Periode seiner Tätigkeit zurück, da er mit Vorliebe seine Stoffe der altfränkischen Geschichte entnahm. Die Gestalt der Fredegunde, die mit haßerfülltem Blicke durch ein mit großem Reiz behandeltes Doppelfenster die Trauung ihrer Nebenbuhlerin Galsuintha mit dem König Chilperich I. beobachtet, ist in Zeichnung und malerischer Behandlung der Tracht vortrefflich durchgebildet, die archäologischen Details sind mit gewohnter Meisterschaft behandelt. Das Bild war auf der Berliner Kunstausstellung (1878) und auf der III. Internationalen Kunstausstellung im Künstlerhause zu Wien (1894) zu sehen, es wurde damals mit der goldenen Staatsmedaille ausgezeichnet, als Verkaufspreis war die außerordentlich hohe Summe von 2500 Pfund Sterling angegeben[1]).

Von den im Anschlusse an Waldmüller besprochenen Werken ist das Bild Bernatziks seit dem Jahre 1899 Eigentum der Stadt Wien, die Gemälde von Jettel, Gebhardt und Thoma wurden von dem Fürsten im Jahre 1903 für die Moderne Galerie gewidmet, gleich den vorderhand in derselben noch nicht ausgestellten Werken A. L. Mielichs („Schule in Benassa") und Ferd. Kruis' („Holländische Frauen"). Die übrigen Gemälde sind Geschenke Seiner Durchlaucht an die Gemäldegalerie der k. k. Akademie der bildenden Künste in Wien. Sämtliche Werke legen Zeugnis ab für das tiefe Verständnis, das Fürst Johann von Liechtenstein für die Entwicklung der modernen Malerei, deren Fortschritte derselbe seit einem halben Jahrhundert mit aufmerksamen Blicken verfolgt, in hohem Maße besitzt.

---

[1]) Allgemeine Kunstchronik. 1894, XVIII, S. 202. — Moderne Kunst. Berlin 1896, X, S. 79 und 414.

Das Historische Museum der Stadt Wien.

Als ein leuchtendes Beispiel für den hohen Sinn des Fürsten für die Kunst kann die Munifizenz desselben gegen die städtischen Sammlungen gelten. Durch die hochherzige Widmung einer stattlichen Anzahl bedeutender Gemälde (65) hat Seine Durchlaucht eigentlich den Grundstein für die Bildung einer städtischen Galerie gelegt und zugleich durch eine entsprechende Auswahl der Bilder den Weg gewiesen, der eingeschlagen werden muß, wenn der heimischen, bodenständigen Kunst eine würdige Zufluchtsstätte bereitet werden soll[1]). Die erste Schenkung, welche ins Jahr 1894 fällt, umfaßte 35 Werke der Altwiener Schule. Diese Bilder wurden in einem eigenen Raume, der den Namen „Fürst Johann von Liechtenstein-Zimmer" erhielt, untergebracht. Eine zweite größere Spende fiel in das Jahr 1903. Sie enthielt 15 Gemälde neuerer österreichischer Meister und eine höchst wertvolle Sammlung interessanter Detailaufnahmen von Gebäuden Wiens und dessen Umgebung, bestehend aus Photographien, Federzeichnungen und Zeichnungen (320 Blätter). Dieser hochherzige Akt des Fürsten war von weittragender Bedeutung; denn durch ihn waren auch andere Kunstfreunde und die Gemeinde angeregt worden, der Bildersammlung der Stadt Wien ein erhöhtes Augenmerk zuzuwenden und sie durch Schenkungen und Ankäufe zu erweitern. Wenn diese dann als Bestandteil einer Modernen Galerie ins neu zu erbauende Städtische Museum wandern wird, werden die aus Liechtensteinschem Besitze stammenden Werke daselbst den Ehrenplatz einnehmen, der ihnen gebührt. Den größten Schatz darunter bilden 19 Gemälde Ferdinand Georg Waldmüllers (1793—1865), von welchen zehn vorläufig an die Moderne Galerie abgegeben wurden. Durch diese Schenkung ist die Stadt Wien in den Besitz der gegenwärtig größten und schönsten Sammlung von Meisterstücken eines ihrer besten

[1]) Monatsblatt des Altertumsvereines. Wien 1894, IV, S. 153—155. — Kunstchronik. N. F. 1895, VI, Sp. 296 f. — H. v. Tschudi und J. Meyer-Graefe, Ausstellung deutscher Kunst etc. 1906, I, Nr. 414 (Fendi). — II, Nr. 38 (Amerling), Nr. 412—416 (Fendi) und Nr. 1907 (Waldmüller).

Söhne gelangt, der, wie insbesondere die deutsche Jahrhundertausstellung in Berlin (1906), die auch von der Gemeinde Wien beschickt worden war, lehrte, durch seine wunderherrliche Naturauffassung mit Recht in den Mittelpunkt des österreichischen Kunstschaffens in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gerückt zu werden verdient. Die im „Liechtenstein-Zimmer" verbliebenen Gemälde repräsentieren vorzugsweise die Frühzeit des Meisters. Die Bilder „Venezianische Wasserträgerin", „Obstverkäufer in Venedig"[1]) und „Auf dem Bau" sind Proben des Genrebildes, wie es von Waldmüller am Beginn seiner künstlerischen Laufbahn gepflegt wurde. Unter seinen früheren Landschaften ist wohl die „Baumstudie" (1832) aus dem Prater eine seiner schönsten. Es ist nur ein einfacher Ausschnitt aus der Natur seiner engeren Heimat; aber wie versteht es der Künstler, diese zu beseelen, wie wirkungsvoll steht die Farbe des alten, vom Blitze zerschmetterten Holzes vor dem satten Grün der Wiesen und dem dunklen Waldhintergrund, wie feierlich wölbt sich der tiefblaue Himmel mit den weißen Sommerwölkchen über dem reichen, schön abgestuften Grün. Im Jahre 1833 ist eine „Waldwiese im Prater" gemalt, umgeben von mächtigen Bäumen, die nur spärliche Sonnenstrahlen durchtreten lassen. In der „Alpenhütte" und der 1831 entstandenen „Landschaft mit Wasserfall" (Waldbach Strub), der in einer ernsten Umgebung schäumend über die Felsen stürzt, führt uns der Künstler in die herrliche Alpenwelt. Daß Waldmüller auch im Bildnis Hervorragendes leistet, beweist sein „Selbstporträt" aus dem Jahre 1845. Aus der späteren Schaffensperiode des Meisters, die sich so nahe mit der modernen Kunst berührt, stammt eines seiner herrlichsten Werke, „Die Erwartung während des Kirchganges" (1861 oder 1864). Hier betritt Waldmüller sein ureigenstes Gebiet in der Verschmelzung des Sittenbildes mit der Naturschilderung. Ein Mädchen

[1]) Das Bild ist wahrscheinlich identisch mit dem auf der Terzerschen Auktion in Wien 1891 versteigerten Gemälde Waldmüllers aus dem Jahre 1826. (Repertorium für Kunstwissenschaft. 1897, XX, S. 134.) Es ist eine Frucht der ersten Reise des Künstlers nach Italien im Jahre 1825.

geht mit der Mutter durch einen Waldhohlweg zur Kirche und während die Alte ins Gebetbuch schaut, reicht ein Bursche der Tochter einen bescheidenen Blumenstrauß. Ehrlich und warm, ohne falsche Sentimentalität blickt er dem Mädchen, dessen Augen in irdisch-göttlichem Feuer leuchten, ins Gesicht. Die einzelnen Figuren sind so schlicht, so unmittelbar aufgefaßt, wie es weder Knaus noch Vautier gelungen ist. Eine frohgemute, ja beseligende Stimmung ergießt sich über das Ganze[1]).

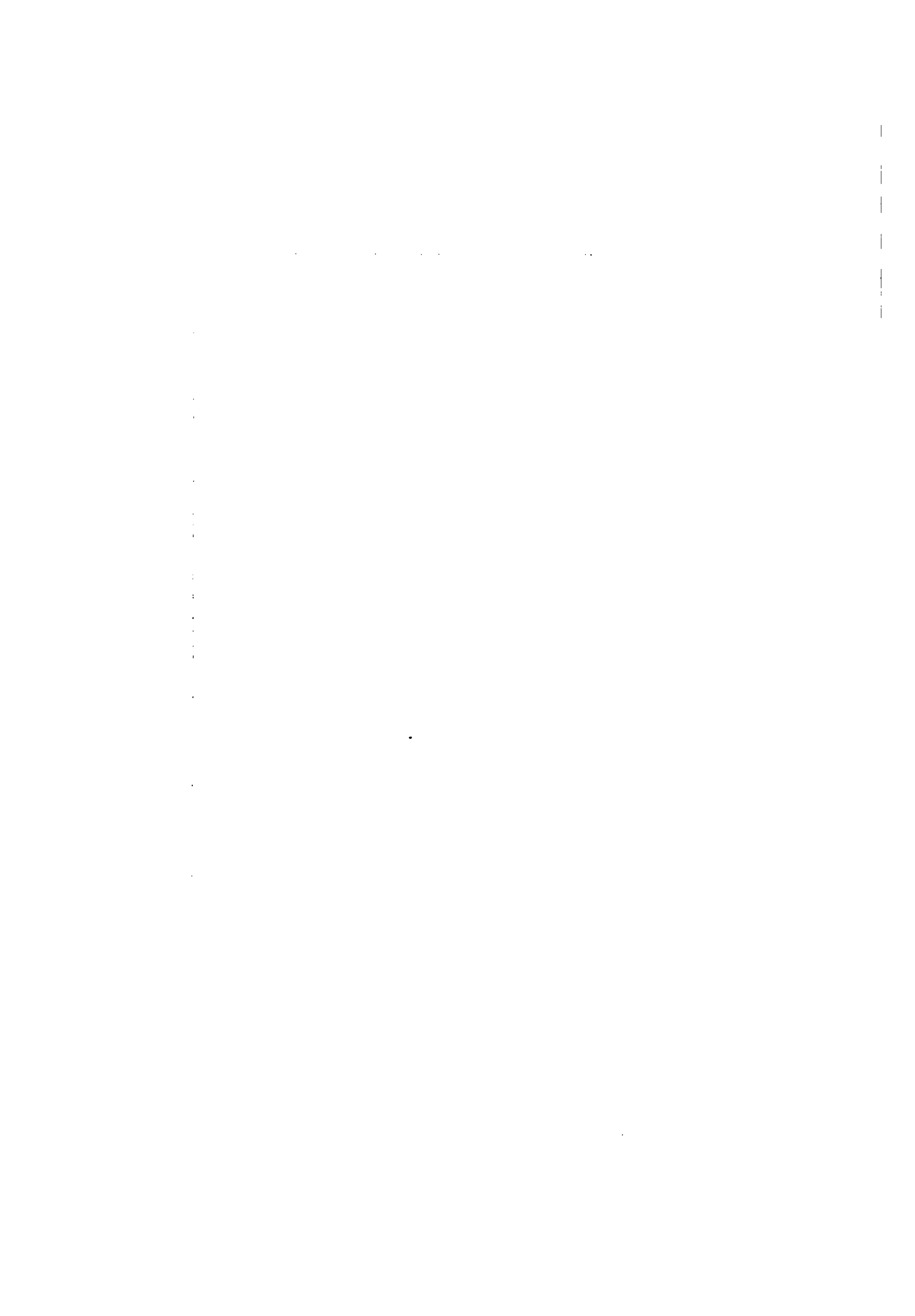
Eine vornehmere Erscheinung ist Josef Danhauser (1805 bis 1845) in seinem „Genrebild" (1836). Das reizende Wiener Mädchen in dem blaßtonigen Kostüm, das dem jungen Manne zum Abschied gegenübersteht, das wogende Kornfeld mit seinen bunten Blumen zur Rechten, der alte Weidenbaum, der mit seinen Zweigen ins Bild hereinreicht, zur Linken, geben ein Werk voll glänzender malerischer Züge. Die sonnige Helle, die sich über die Szene ausbreitet, der weiche Schmelz der auf Halbtöne gestimmten Farben, der elegante Schwung der Pinselführung drängen das epische Element und etwas Empfindsamkeit zurück, die übrigens in den gleichzeitigen Werken des Meisters mehr als hier zutage treten. In der Gestalt des jungen Mannes hat sich Danhauser wahrscheinlich selbst dargestellt, wie Leisching nach einem Vergleiche mit einem im Besitze der Stadt Wien befindlichen Selbstporträt des Künstlers vermutet. Hier, wie dort, sehen wir den edlen Kopf mit der schönen Nase und der sorgenvoll gefurchten Stirn, nach links ins Profil gewendet und gesenkt, die blonde Locke über dem linken Ohr. Es läßt sich vermuten, daß das unfertige, in Öl gemalte Selbstbildnis als Studie für das schöne, wenig bekannte Genrebild gedient hat[2]). Mit Danhauser geistesverwandt ist Peter Fendi (1796—1842). Die städtischen Sammlungen verdanken dem

[1]) Die graphischen Künste. 1887, X, S. 86. — Tschudi und Meyer-Graefe, Ausstellung deutscher Kunst etc. 1906, II, Nr. 1907. — A. Roeßler, Waldmüller. 1907, Nr. 266. — Alle obengenannten Werke Waldmüllers sind in dem eben angeführten Roeßlerschen Werke reproduziert. Im übrigen sei auf die beim Kapitel „Moderne Galerie" angegebene Literatur verwiesen.

[2]) Die graphischen Künste. 1905, XXVIII, S. 103 und 113.



20. PETER FENDI: Die Witwe.



Fürsten sechs der besten, vorzüglich gemalten, gemütvollen Bildchen des liebenswürdigen Meisters. Alle sind in eine elegische Grundstimmung gehüllt, die sich in einigen zu tragischer Größe steigert, so im „Friedhof" (1841) in düsterer Gewitterstimmung und in der „Witwe" (1838), die beim Anblick der Waffen des in der Schlacht gefallenen Gatten in namenlosen Schmerz verfällt. (Abb. 20.) Auch das Leid des „Milchmädchens" (1830) über die verschüttete Milch empfinden wir mit. (Abb. 21.) Der „Brautsegen" und der „Brautmorgen" (1839) lassen ebenfalls keine fröhliche Stimmung aufkommen. Von inniger Frömmigkeit erfüllt ist die „Kindliche Andacht" (1842). Der „Brautsegen" und der „Friedhof" entsprechen zwei der köstlichen, duftigen Aquarelle, welche Fendi als Illustrationen zu Schillers „Glocke" gemalt hat, und zwar denjenigen, welche die Worte „Lieblich in der Bräute Locken" und „Ach, die Gattin ist's, die teure" veranschaulichen. Ins Gebiet des militärischen Genres führt uns der von Fendi erzogene Karl Schindler (1822—1842), dessen „Ausstellung der Vedetten" mit bürgerlicher Solidität, sicherer Zeichnung und Farbenfreudigkeit durchgeführt ist. Dieses lebenswahre Bild, wie das der Natur trefflich abgelauschte Werk „Die Musikanten" lassen es lebhaft bedauern, daß dem Künstler, gleich so vielen anderen Meistern des Wiener vormärzlichen Sittenbildes, nur ein kurzer Lebensweg beschieden war. Von erstaunlicher Feinheit und klarer Bestimmtheit in den Einzelheiten ist Franz Eybls (1806 bis 1880) Werk „Der Bettler" aus dem Jahre 1837[1]). Ein Bettlerpaar hält vor einem Bildstock Rast. Auf einer Bank sitzt ein in Lumpen gehüllter Greis, das breite, ehrliche Gesicht mit dem leidenden Ausdruck gegen den Himmel gerichtet. Neben ihm steht sein treuer Begleiter, ein blonder Knabe, der den scheuen Blick zu Boden senkt und mit gewohnter Apathie zu beten versucht. Von den Bettlern und dem heiteren Liebespaar, das an ihnen achtlos vorüberzieht, gleitet der Blick des Beschauers zu dem fernen Hintergrund einer von Wolken überzogenen Gebirgslandschaft. Ein mit erquickender Frische

---

[1]) Österreichische Rundschau. Wien 1906, VI, S. 492 ff.

gemaltes „Blumenstück" (1843), ein reiches Bukett, aus welchem üppige Rosen hervorleuchten, in einer Vase, zeigt, wie unser Meister wirkt, wenn er tiefere Farbenakzente wählt. Kräftigere, heitere Töne schlägt Johann Matthias Ranftl (1805—1854) in der „Kinderstube" (1832) an. Ein unerschöpfliches Kapitel bot diesem Meister die Darstellung des Hundes, den er mit Liebe und Treue als unzertrennlichen Gefährten des Menschen schildert. Ein Beispiel dafür bieten das „Gärtnermädchen" (1838) und die „Überschwemmung". Angstvoll rufen hier die Tiere, die sich auf das Dach eines Hauses gerettet haben, um Hilfe. Der feinfühlige Maler der Naturseele und poetisch empfindende Darsteller des Tiergemüts, Friedrich Gauermann (1807—1862), ist durch vier Werke vertreten, durch die „Dorfschmiede", das Bild „Am Ufer" (1844), den „Schiffzug" an der Donau oberhalb Linz' an einem regnerischen Herbsttage und eine „Landschaft", ein Motiv aus Penzing, mit Pferden, die sich im Wasser tummeln[1]). Typische Beispiele für die Porträtmalerei im alten Wien sind die durch leichte Pinselführung und harmonische Färbung ausgezeichneten „Studienköpfe" Friedrich Amerlings (1803—1887), einen Türken und einen polnischen Juden darstellend.

Wenden wir nun unsere Blicke der neueren Zeit zu. August George-Mayer (1834—1889), der Lieblingsschüler Rahls, bekundet im „Bildnis des Landschaftsmalers Hoffmann" durch ernste und schlichte Auffassung und feine, realistische Darstellungsweise seine unleugbare Begabung für Porträtmalerei. Einer der eigenartigsten Künstler Österreichs, Leopold Karl Müller (1834—1892), gibt im „Brustbild eines Arabers" eine seiner vollendeten Darstellungen von Einzeltypen aus dem Volksleben des Orients, in welchen er, rein malerisch ge-

---

[1]) Das in der k. k. Akademie der bildenden Künste aufbewahrte Einnahmebuch Gauermanns gibt erschöpfende Auskunft über alle in den Jahren 1822—1859 entstandenen Gemälde des Meisters. Nach demselben wurde der „Schiffzug" 1848 an Herrn Heinrich um 650 Gulden Konventions-Münze verkauft, die „Landschaft" erstand Plach im Jahre 1853 um 450 Gulden Konventions-Münze. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, XVIII, S. 330, Nr. 204, 1884, XIX, S. 177, Nr. 254.)

nommen, noch höher steht als in seinen großen, figurenreichen Gemälden. Hans Temple (geboren 1857) hat die Idee, das zeitgenössische Bildnis genrehaft einzukleiden, in einer Reihe von lebensvollen Bildern durchgeführt, welche Wiener Künstler, wie den Radierer Unger, die Plastiker Benk, Weyr, Scharff, Zumbusch und Tilgner in ihren Ateliers zeigen und die in mehrfacher Beziehung für die Kunstgeschichte von Interesse sind. Das Museum der Stadt Wien bewahrt das wirksam komponierte und tüchtig gemalte Aquarell, welches Viktor Oskar Tilgner in seinem Atelier, umgeben von seinen Arbeitsgenossen und den Werken seiner Kunst, unter welchen die Bestandteile des Mozart-Denkmales hervorragen, darstellt. Das lebensfrische Antlitz und die kräftige Gestalt des Meisters heben sich wirksam von den blendend weißen Gipsen ab [1]). Ein Jahr nach der Vollendung dieses Bildes wurde der glänzende Bildhauer durch den Tod hinweggerafft (1896).

Von den neueren Genremalern sind vertreten: Karl Zewy (geboren 1855) durch die ansprechende „Brautwerbung", Josef Gisela (1851—1899) durch seine in feiner Detailbehandlung und glatter Malweise durchgeführten Bildchen „Szene an einem Gemüsestand", „Des einen Freud ist des anderen Leid", „Die Näherin" und „Mädchen, ein Kruzifix mit Blumen schmückend", Simon Glücklich (geboren 1863) durch das reizende Bild „Bei der Großmutter" [2]), Emil Strecker (geboren 1841) durch das farbenfrische, scharf beobachtete Aquarell „Lustiger Plausch" und Isidor Kaufmann (geboren 1853) durch das formvollendete und humorvolle Bild „Schachspieler".

Von den Landschaftern der neueren Zeit fesselt uns zunächst Josef Sellenys (1824—1875) „Australischer Urwald", ein Bild verschwenderischer Üppigkeit, einer unendlichen Fülle von Leben und Farbe, Treiben und Blühen. Das Werk ist eine Frucht der Weltumseglung des Künstlers auf der „Novara". Leider war es demselben nicht gegönnt, seine zahlreichen

---

[1]) Das Werk war 1895 in der Jahresausstellung im Wiener Künstlerhause zu sehen. (Kunstchronik. N. F. 1895, VI, S. 395.)

[2]) Das Bild war 1894 auf der III. Internationalen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhause ausgestellt. (Katalog S. 127. Nr. 36.)

Skizzen von dieser Reise, in welchen er mit ungeschminkter Wahrheit die Natur der Tropen schildert, gleich unserem Bilde in Öl auszuführen. Von den schlichten, in Steinfelds Traditionen schaffenden Landschaftsmalern ist Eduard von Lichtenfels (geboren 1833) durch das stimmungsvolle Aquarell „Dürnstein“ (1893) vertreten[1]). Unter seinen Schülern ragt der hochbegabte Hugo Darnaut (geboren 1851) hervor. Von ihm ist der vornehm aufgefaßte, breit behandelte, idyllische „Dorfteich“ zugegen. In gewohnter sorgfältiger Ausführung, mit sicherer Zeichnung und korrekter Perspektive stellt R. Freiherr von Stillfried in einem Aquarell das prachtvolle „Innere der Hofbibliothek“ (1895) und in einem Ölgemälde „Das Innere der Stephanskirche“ (1898) dar. Aus der Schule Albert Zimmermanns ist der talentvolle Ladislaus Eugen Petrovits (1839 bis 1907) hervorgegangen. „Burg Liechtenstein“ (1887) ist eine hübsche landschaftliche Komposition des Malers. Französische Einflüsse verraten Eugen Jettel (1845—1901) und Rudolf Ribarz (1848—1904). Feine koloristische Begabung und duftige Luftstimmung herrschen in des ersteren „Uferlandschaft“ von der istrischen Küste (Iku, 1899, Aquarell). Eine Perle der Landschaftsmalerei sind die „Kürbisse im Felde“ von Ribarz, des Jüngsten und Letzten aus dem Dreigestirn aus der Schule Zimmermanns, dem außer ihm Jettel und Schindler angehörten. Die intimen Farbenreize, die Tiefe und Reinheit der die Früchte klar modellierenden Luft bringen die auf feinfühliger Naturbeobachtung gegründete, hochentwickelte Kunst des Meisters klar zum Ausdruck. Das weiche Naturell Schindlers hat namentlich in Tina Blau (geboren 1845) ein Echo gefunden. Im abendlichen „Kanal bei Amsterdam“ (Aquarell) schließt sie sich ganz

[1]) Der Fürst hat wiederholt Werke des Malers erworben. Einige derselben wurden im Auftrage des Fürsten ausgeführt, wie die Landschaftsbilder aus der Domäne Lundenburg, welche eine eigenartige, an intimen Reizen reiche Gegend darstellen. Die weite Ebene mit den üppigen Wiesen, die weitverzweigten, träge dahinfließenden Arme der Thaya und March mit den mächtigen Baumstämmen an ihren Ufern, die in den Dünsten der Atmosphäre verschwimmenden Ortschaften bieten jene Motive, welche die Holländer des 17. Jahrhunderts so bevorzugten. (Jahresausstellung im Wiener Künstlerhaus, 1878.)



21. PETER FENDI: Das Milchmädchen.

unmittelbar an den Meister an und erreicht ihn sowohl in der feinen harmonischen Stimmung als auch in der technischen Geschicklichkeit[1]).

Und jetzt zu den Jüngsten! Johann Nep. Geller (geboren 1860) bringt eine lebhafte Vedute aus der Kirche in Dürnstein, welche den Seitenaltar mit dem vorzüglichen Bilde „Die Enthauptung der hl. Katharina" vom Kremser Schmidt darstellt. Mit Glück entnimmt J. M. Kupfer[2]) seine Motive aus dem Wiener Volksleben. In der „Weinlese bei Nußdorf" (1899, Aquarell) vereinigt er mit der trefflichen Schilderung desselben einen schönen landschaftlichen Ausblick von den Höhen des gesegneten Weingebietes über die große, im Nebel des Herbstes verschwindende Kaiserstadt. Mit einfachen, kräftigen Mitteln, wie sie der moderne Steindruck anwendet, schildert Ferdinand Andri (geboren 1871) das urwüchsige niederösterreichische Bauernleben. Seine „Kartoffelernte" (1900, Aquarell) mit den markigen Bauernfiguren, die in ihrer Schwerfälligkeit eins mit dem Boden zu sein scheinen, erfreut durch die koloristische Kraft. Wilhelm Bernatziks (1863—1906) Bild „Der Herbst" ist vorläufig in der Modernen Galerie ausgestellt.

Für die Freunde der mittelalterlichen Kunst ist das Grab- und Votivbild des Ritters Jesse Sax (aus dem oberösterreichischen Geschlechte der Sachsen von Almeck) aus der Sakristei der Pfarrkirche in Ebenfurth, welches der Fürst erworben und für die städtischen Sammlungen gewidmet hatte, von großem Interesse[3]). Als Hauptfigur des Bildes erscheint Maria, auf einem

---

[1]) Auf der Internationalen Ausstellung im Wiener Künstlerhause (1882) war ein „Kanalbild von Amsterdam" von der genannten Künstlerin ausgestellt. Ein „Kanalbild in Amsterdam" erschien auf der Tina Blau-Ausstellung im Jahre 1900. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1882, XVII, S. 247 f.)

[2]) Von den Werken, die Kupfer 1908 im Österreichischen Kunstverein ausgestellt hatte, wurde das Ölgemälde „Stiege der Wäscherburg" vom Fürsten erworben. (Wiener Zeitung. 13. März 1908, S. 9.)

[3]) Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 401. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1880, XIX, S. 29 f., 1888, XXV, S. 91—93. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1888, II, S. 69. — Kunstchronik. N. F. 1896, VII, Sp. 435.

reich verzierten Throne sitzend. In ihrem Schoße ruht das Christuskind, vor ihr kniet ein Ritter und hinter diesem steht der Apostel Jakobus der Ältere, der den Ritter der Barmherzigkeit der Gottesmutter und des Jesukindleins empfiehlt. Das Bild, von einfacher Komposition und tüchtiger Malweise, ist im zarten Kopfe der Maria, im edlen, reich gelockten Haupte des Apostels und in der jugendlichen Gestalt des Ritters von inniger Andacht durchweht. Vor der Figur des letzteren befindet sich das behelmte Wappen. Der Hintergrund des Bildes erscheint im unteren Teil als Holzgetäfel behandelt, der obere Teil besteht aus dessiniertem und reliefiertem Goldgrund. An dem unteren Teile des schmalen Rahmens liest man die Inschrift:

„Hie leit begraben der Edel vest gesse sax dem got genat,
der gestarben Ist an gotzleichennams tag m°cccc°l Jahr“

Wendelin Boeheim hält das Bild aus gewichtigen Gründen für ein Werk des in Wr.-Neustadt tätigen Hans (Jenusch) Miko, genannt Ungar († 1478). Der Fürst ließ das Bild, welches stellenweise sehr schadhaft war, indem sich infolge eines senkrechten Sprunges die Temperamalerei abgeblättert hatte, in gelungener Weise restaurieren[1]). Von Bedeutung für die Ge-

[1]) Auch das Votivbild des Jörg v. Pottendorf, obersten Mundschenks und Landmarschalls von Niederösterreich, welches gleichfalls in der Sakristei der Pfarrkirche zu Ebenfurth aufgestellt war, wurde vom Fürsten im Jahre 1887 erworben und durch den k. k. Restaurator Eduard Ritschel trefflich restauriert. Das auf Holz gemalte Temperabild (1467) zeigt auf gemustertem Goldgrund Maria mit dem Kinde auf dem Throne sitzend, rechts von ihr den hl. Nikolaus, ihm gegenüber St. Ulrich. Vor Maria knien Georg v. Pottendorf und Elisabeth v. Liechtenstein, die dritte Frau des Ritters. Hinter Elspeth befinden sich die Heiligen Elisabeth und Barbara; hinter Georg knien Amalei v. Eberstorf, die erste, und Ursula v. Zelking, die zweite Gemahlin desselben. Hinter der ersteren steht St. Petrus, hinter der letzteren die hl. Katharina. Der schwarze, mit goldenen Rosetten gezierte Rahmen trägt unten die Inschrift:

Die Tavel hat lasen Machñ De anno Im LXVII Jar der Wolgeparn herr herr Jorig võ Potñdorf obrister Schenkh vnd die zeytt lantmarschalich vnd Veldhauptman In österreich.

schichte der Stadt Wien ist ein großes Ölgemälde, welches den feierlichen Einzug eines Gesandten, wahrscheinlich des französischen Gesandten De Luc, am 19. April 1716 in Wien darstellt. Eine stattliche Reihe prächtiger Equipagen mit Insassen in goldstrotzender Uniform bewegt sich inmitten zahlreicher Zuschauer durch die Festungswerke in die Stadt. Wenn auch der künstlerische Wert des Bildes, das von einem Wiener Lokalmaler des 18. Jahrhunderts herzurühren scheint, kein hervorragender ist, so verdient es doch wegen des historischen Momentes, der in demselben geschildert ist, vor allem aber wegen der treuen Darstellung des alten Wien, in dem die wichtigeren Bauten der Altstadt und der Vorstädte mit großer Sorgfalt abgebildet sind, Beachtung[1]). Ein Aquarell von Joh. Gfall, welches das Fest darstellt, das vom französischen Botschafter anläßlich der Vermählung der Erzherzogin Maria Antoinette mit dem Dauphin von Frankreich am 18. April 1770 im Liechtensteinschen Gartenpalais veranstaltet wurde, hat der Fürst leihweise den städtischen Sammlungen überlassen. Damit schließen wir die Betrachtungen über die Widmungen des Fürsten an das Historische Museum der Stadt Wien. Fürst Johann v. Liechtenstein ist als glänzender Repräsentant der höchsten Aristokratie mit einem edlen Beispiel von Kunstförderung hervorgetreten. Ein hoher Pair des Reiches, der sich damit aber nur als guter Bürger der Stadt erweisen wollte, hat sich dadurch die Dankbarkeit aller Kunstfreunde in größtem Maße erworben. Ein beredtes Zeichen des Dankes ist der Beschluß des Stadtrates, den ausgezeichneten Bildnismaler John Quincy Adams damit zu betrauen, anläßlich des Regierungsjubiläums des Fürsten ein Porträt Sr. Durchlaucht für die Stadt Wien zu malen[2]).

Boeheim zählt auch dieses Bild zu denjenigen Werken Mikos, in welchen sich die oberdeutsche Schule, speziell die Richtung Schongauers ausspricht. (Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 401 und 404. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1881, XX, S. 97 ff., 1888, XXV, S. 89 ff. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1888, II, S. 68 f.)

[1]) Kunstchronik. N. F. 1904, XV, Sp. 443.

[2]) Wiener Zeitung. 10. April 1908, S. 8.

Das Kunsthistorische Hofmuseum.

Auch die großartigen kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses verdanken dem Fürsten einige interessante Schenkungen. Wir wollen zunächst auf einige Gemälde hinweisen, welche der Sammlung moderner Bilder zur Zierde gereichen[1]). Wieder ist es ein unvergleichliches Werk F. G. Waldmüllers, das uns in erster Linie anzieht, ein „Motiv aus dem Wienerwalde". Das Bild stammt aus dem Jahre 1858 und wurde seinerzeit vom Künstler nach Rußland verkauft. Als es im Jahre 1892 wieder nach Wien kam, wurde es vom Fürsten erworben und der kaiserlichen Gemäldegalerie gewidmet (1893). Wir sehen uns in eine herrliche Waldlandschaft versetzt — es ist der im jungen, hellgrünen Laub prangende, hochstämmige Buchenwald, wie ihn die Gegend von Hütteldorf und Neuwaldegg besitzt — der Blick schweift von einer Waldwiese, auf welcher liebliche Blumen sprießen, über eine weite Berglandschaft hinweg bis zu dem weißen Haupte des majestätischen Schneeberges, über dem graues Gewölke schwebt. Eine alte Frau, Knaben und Mädchen, lachende, rosige Kinderfiguren, sind beschäftigt, dürres Reisig zu sammeln. Die ungekünstelte Gruppierung der Gestalten, die pastos aufgetragenen, in blühender Frische leuchtenden Farben, die berückenden Lichteffekte der sinkenden Sonne, die mit ihren letzten Strahlen nicht mehr das Dunkel des Waldes zu durchdringen vermag, aber die Gestalten, von rötlichem Schimmer übergossen, und eine am Waldesrand einzeln stehende Birke, deren weißglänzendes Laub sich leicht im sanften Maiwinde wiegt, deutlich in den Vordergrund rückt, mögen es

[1]) Führer durch die Gemäldegalerie. Wien 1897, III, Nr. 151 und 306. — Frimmel, Geschichte der Wiener Gemäldesammlungen. Die Geschichte der kaiserlichen Gemäldegalerie. 1898. (Kleine Galeriestudien. III. F., I. Bd., I. Kap.) S. 646 und 654. — Kunst und Kunsthandwerk. 1902, V, S. 160. — Dr. W. Suida, Moderner Cicerone. Wien, I. Stuttgart 1903. — A. Schaeffer, Die kaiserliche Gemäldegalerie. Moderne Meister. Wien 1903, S. 63 und 193, Taf. 96, 121 und 122. — A. Roeßler, Waldmüller. Nr. 229.

rechtfertigen, wenn wir das im Freien gemalte Bild zu dem besten zählen, was Waldmüllers Kunst hervorgebracht hat. Jedenfalls nimmt es den ersten Platz unter den Bildern ein, welche die kaiserliche Gemäldegalerie von dem Meister besitzt. Johann Gualbert Raffalt, der würdige, leider jung verstorbene Schüler und Freund Pettenkofens, hat das Innere eines Hofes in Weißenkirchen, eines seiner trefflichsten Bilder, gemalt. Dragoner halten mit ihren Pferden in einem rings von hohen Gebäuden eingeschlossenen Hofe. Die durch das grelle Sonnenlicht in blendendes Weiß gehüllten Mauern, die kräftigen Schatten, das Stückchen bläulichgrauen Himmels, das zwischen den Dächern hereinguckt, bekunden das Streben des Malers, in die Bahnen der modernen Freilichtmaler einzulenken. Durch das hübsche Bild „Am Genfer See“ (1852) ist Alexander Calame, einst die Zierde der Schweizer Kunst, vertreten. Die Sonne ist bereits hinter den hohen Bergen hinabgestiegen, sie vergoldet mit ihrem letzten Schimmer die Wolken und die Gipfel der Berge, hüllt die Abhänge derselben in violette Töne und zittert in zarten, gelblichen Farben auf dem leicht bewegten Wasserspiegel. Das Werk gelangte gleich dem vorerwähnten Bilde Raffalts im Jahre 1901 in den Besitz des Museums. Eine Widmung aus dem Jahre 1890 ist ein Werk Constant Troyons [1]), des berühmten französischen Landschafts- und Tiermalers. Das Bild, welches eine Gruppe von Hühnern vorführt, die von einer Frau gefüttert werden, ist ein Lichtpunkt der modernen Abteilung, ein Kunstwerk von glänzenden malerischen Qualitäten; wie das Licht durch das Laubdach bricht und glänzende Reflexe auf die Wände der Bauernhütte, das fütternde Weib und die Hühnergesellschaft wirft, wie die geistreich skizzierten Tiere in den verschiedenartigsten Bewegungsmotiven erscheinen, das ist auf dem kleinen Täfelchen in schlichter Weise, eindrucksvoll und wahr dargestellt.

Es ist unsere Pflicht, an dieser Stelle auch der großen Verdienste zu gedenken, welche sich der Fürst um die Er-

---

[1]) Das Bild wurde 1889 auf der Auktion M. E. Secrétan in Paris (1889) um 36.200 Fr. losgeschlagen; es ist im Versteigerungskatalog reproduziert (I, Nr. 82).

werbung der unvergleichlichen Friese und anderer Bestandteile des Heroons von Trysa (Gjölbaschi) in Lykien, welche im Tiefparterre und im Hofe des Kunsthistorischen Hofmuseums seit dem Jahre 1889 in verständiger und geschmackvoller Weise aufgestellt erscheinen, erworben hatte[1]). Schon im Jahre 1842 hatte der preußische Gelehrte J. A. Schönborn in Gjölbaschi eine ausgedehnte Grabanlage eines heimischen Fürsten mit reichem Skulpturenschmuck entdeckt. Eine Expedition unter der Führung Dr. Otto Benndorfs nach diesem Orte (1881) stellte den hohen Wert der Skulpturen fest und machte den Wunsch rege, die wertvollsten Teile eines seltenen Baudenkmals aus der voralexandrinischen Zeit für Österreich zu gewinnen. Noch in demselben Jahre wurde eine „Österreichische Gesellschaft für die archäologische Erforschung Kleinasiens" gegründet, welche sich die Aufgabe stellte, den wertvollen Schatz griechischer Kunst für die kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses zu erwerben, aber auch die Mittel für die Ausgrabungen in Lagina, die weitere Erforschung von Lykien und Karien und ähnliche Reisen in Kleinasien beizustellen gedachte. Unter dem Vorangehen des Erzherzogs Rainer und des Fürsten Johann II. von Liechtenstein bildete sich diese Vereinigung hochgesinnter Männer, denen alle mit dem Kunstleben Österreichs Vertrauten Verehrung zollen. Der Fürst, welcher einen ansehnlichen Teil der nötigen Summen zur Verfügung stellte, gehörte dieser Gesellschaft als Ehrenmitglied an. Im Frühling des Jahres 1882 trat die Expedition unter der Führung Benndorfs und unter Teilnahme anderer hervorragenden Gelehrten (G. Niemann, Dr. Felix von Luschan, Dr. Robert Schneider etc.) die Reise an. Nach Überwindung

---

[1]) Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich. 1882, VI, S. 151 ff. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1882, XVII. Jahrg., S. 118 f. und 263 f., 1883, XVIII. Jahrg., S. 573 f. — Kunstchronik. 1882, XVII, Sp. 481 ff., 1884, XIX, Sp. 126 ff., 1885, XX, Sp. 144 f. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, XVIII, S. 265 ff. und 337 ff. — Allgemeine Kunstchronik. 1889, XIII, S. 360 ff. — Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen. 1889, IX, S. 1 ff., 1891, XI, S. 1 ff., 1891, XII, S. 5 ff. (Von Dr. Otto Benndorf.) — Übersicht der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses. Wien 1891, S. 365 ff.

unsäglicher Schwierigkeiten gelang es in diesem Jahre, die Friese von dem 866 Meter hohen, steilen Berg ins Tal und mittels Schiffes nach Österreich zu schaffen. Diese Friese bedeckten in einer Ausdehnung von über 100 Metern die beiden obersten Quaderschichten der Innenwände und der Südseite der Außenwand der Umfassungsmauern, welche einen nahezu rechteckigen Hof einschlossen, in welchem der Sarkophag, der einst die Reste des hier bestatteten Fürsten und seiner nächsten Angehörigen enthielt, stand. Die flachen Reliefs stellen in unzusammenhängender Reihenfolge Szenen aus dem Trojanischen Kriege, den Kampf der Sieben gegen Theben, den Kampf der Lapithen und Kentauren, das Abenteuer des Bellerophon mit der Chimaira, die Tötung der Freier der Penelope durch Odysseus, die kalydonische Eberjagd, den Raub der Leukippiden, vier Taten des Theseus u. a. dar. Die Reliefs sind aus dem in der Gegend gewonnenen Sandstein, der an den Bruchstellen weißem Marmor ähnlich ist, gehauen. Wenn sie auch stellenweise stark verwittert sind, besitzen sie doch den großen Vorzug, daß sie, wie kein zweites Denkmal des Altertums, eine fast ununterbrochene Kontinuität aufweisen. Sie sind wahrscheinlich ein Werk jonischer Meister, welche unter dem Einflusse der um die Mitte des 5. Jahrhunderts zur herrschenden Stellung sich emporringenden attischen Kunst stehen, und zeigen in Stil und Vorwurf einen innigen Zusammenhang mit den Gemälden des Polygnotos und seiner Schule; sie geben uns aber auch zugleich die Möglichkeit, verlorengegangene Epen, die Thebais, die Kyprien, die Äthiopis, in der Idee wiederherzustellen. An kunsthistorischer, wie an literarhistorischer Bedeutung steht daher das Heroon keinem der vielen Kunstdenkmale nach, welche in der letzten Zeit ans Tageslicht gebracht wurden.

Im Herbste des Jahres 1883 wurde eine zweite Expedition ausgerüstet, um auch das aus drei gewaltigen Steinblöcken zusammengesetzte Portal des Baues und den Sarkophag des Dereimis und Aischylos, welcher außerhalb des Grabdenkmals stand und ein guter Repräsentant eines über ganz Lykien verbreiteten Gräbertypus ist, einzuholen. Die nicht unbeträcht-

lichen Geldmittel wurden auf Betreiben Nikolaus Dumbas und des Grafen Edmund Zichy aufgebracht. Fürst Johann von Liechtenstein förderte auch dieses Unternehmen in entscheidender Weise. Wer in der Lage ist, insbesondere an sonnenhellen Tagen, die Reliefs aufmerksam zu betrachten, wird in ihnen hohe künstlerische Verdienste entdecken und trotz der wenig anziehenden, von der Zeit hart mitgenommenen Oberfläche einen anregenden Genuß empfangen, der ihn verpflichtet, denjenigen Männern, welche in selbstloser Aufopferung dieses Monument für Österreich gewonnen und Seiner Majestät dem Kaiser gewidmet haben, aufrichtigen Dank zu sagen.

Die Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens.

Das Bestreben des Fürsten, auch in das Kunstschaffen der Gegenwart tätig einzugreifen, hat ihn in nähere Beziehungen zu den lebenden Künstlern und deren Vereinigungen gebracht. Insbesondere die älteste derselben, die Künstlergenossenschaft, kann den Fürsten, den sie zu ihren Stiftern und Ehrenmitgliedern zählt, zu denjenigen kunstsinnigen Männern rechnen, die stets bereit waren, wenn es galt, der heimischen Kunstübung helfend zur Seite zu stehen. Mit regem Interesse hat der Fürst immer die Ausstellungen der Künstlervereinigung besucht und daselbst zahlreiche Werke von bedeutenden Meistern erworben. Seine Durchlaucht hat ferner durch Widmung von Ehrenpreisen, wie im Jubiläumsjahr 1898, durch materielle Unterstützung aufkeimender Talente und durch Aufträge an die Mitglieder der Genossenschaft bewiesen, daß er das Aufblühen der Kunst mit einem warmfühlenden Herzen verfolgt. In der Erkenntnis, wie notwendig in Österreich ein Wirken in diesem Sinne ist, hat auch die Genossenschaft den Fürsten zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt [1]).

[1]) Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Anton Lukasch, Vizesekretärs der Künstlergenossenschaft.

Zu besonderem Danke war die Künstlervereinigung dem Fürsten verpflichtet, daß er es gestattete, daß im Jahre 1890 ein großer Teil seiner Bilderschätze in den Sälen des Künstlerhauses ausgestellt wurde[1]). Viele Gemälde wirkten durch den Reiz vollkommener Neuheit, ein kleinerer Teil derselben war von früheren Ausstellungen her bekannt. Von den ausgestellten Werken (der Katalog umfaßte 208 Nummern, zu welchen jedoch ein Nachtrag kam), die damals dem Majoratshause in Wien, den Schlössern Liechtenstein, Feldsberg und Eisgrub als Wandschmuck dienten, befindet sich gegenwärtig ein Teil als Widmung des Fürsten in öffentlichen Sammlungen; sie bleiben bei unserer kurzen Besprechung der Ausstellung ausgeschaltet. Von den Altwiener Meistern waren vertreten: Waldmüller durch 21 Werke, darunter zwei „Sizilianische Landschaften", Danhauser („Am Schulwege", Aquarell), Fendi („Selbstporträt", 1833, „Die Familie des Fischers", „Mädchen", „An der Wiege des Enkels", „Studien", „Am Grabe der Eltern" und „Schlafendes Kind", die drei ersterwähnten Ölgemälde, die übrigen Aquarelle), Ranftl („Bauernstube", 1846, „Großmutter und Enkelin", „Der Hund des Zimmermannes", 1831, „Abendruhe einer Bauernfamilie", „Wallfahrer am See", 1848, die beiden letzteren Aquarelle), Ignaz Raffalt („Junger Zigeuner"), Karl Schindler („Heimkehr von der Hochzeit", „Nachhauseblasen der Hochzeit", Aquarelle), Friedrich Gauermann (11 Bilder) und Moritz M. Daffinger (4 „Blumenstudien", 1824—1837). Der treffliche Pettenkofen hatte drei Ölgemälde („Markt", „Bauernküche" und „Niederösterreichisches Bauernhaus") beigesteuert. Von Moritz von Schwind rührten die beiden Zyklusbilder „Schubert" und „Geibel" (Aquarelle)[2]), von Josef von Führich das Aquarell „Der Eremit" her. Jakob Alt und seine

---

[1]) Allgemeine Kunstchronik. 1890, XIV, S. 658f., 1891, XV, S. 15. — Kunstchronik. N. F. 1891, II, S. 74. — Weckbecker, Handbuch der Kunstpflege in Österreich. 1902, S. 279.

[2]) Die Aquarelle, von denen das eine Geibel und Luise Kugler darstellen soll, während das andere die Geschichte eines Liebespaares enthält, werden von O. Weigmann unter die zweifelhaften Werke des Künstlers eingereiht (Klassiker der Kunst. IX. Schwind. 1906, Nr. 525 und 530).

beiden Söhne Franz und Rudolf Alt waren durch interessante Werke vertreten, besonders der letztere, dessen meisterhafte Werke einen wahren Schatz im Kunstbesitze des Fürsten bilden. Mit Ausnahme eines Ölgemäldes („Haus in Klosterneuburg“, 1859) waren sämtliche ausgestellten Werke Aquarelle. Sie führen uns zunächst Teile Wiens vor („Stephansturm, vom Graben aus gesehen“, 1843, „Der Hohe Markt“ und „Votivkirche, vom Palais Liechtenstein aus gesehen“). In dem zuletzt genannten Bild (1881) vereinigt der Künstler Erinnerungen aus alter Zeit mit Neuem, indem sein Blick von der Terrasse des Palastes hinüber zum längst verschollenen „Paradeisgartl“ und dem Pavillon, der einst dort stand, und zur fertiggestellten Votivkirche mit dem kleinen Park schweift. Andere reizende Aquarelle entlehnen ihre Stoffe den Städten Prag („Altstädter Ring“, „Am Hradschin“, 1839), Salzburg („Ansicht von Salzburg“, 1843, „Inneres der Franziskanerkirche“) und den österreichischen Alpen („Waldbach“, „Wolfgangsee“, „Berglehne bei Eisenerz“). Weitere Bilder stellen eine Straße (1873) und den Markt und Brunnen vor der Sebalduskirche in Nürnberg dar. Früchte der Reisen Alts in Italien waren „Dom in Como“ (1833), „Partie aus Venedig“ und einige wundervolle Ansichten aus Rom („Campo vaccino“, „Triumphbogen des Titus“, 1840, „Kolosseum“ und „Tivoli“). Meister der heimischen Landschaftsmalerei sind auch Adolf Ditscheiner („Partie aus dem Parke in Lundenburg“, 1886), August Schaeffer (Landschaften, deren Motive besonders dem Salzkammergut entstammen), Eduard von Lichtenfels („Der Saupark bei Eisgrub“, 1877) und Wilhelm Bernatzik („Landschaft“, Zeichnung).

Von deutschen Meistern erregte der gemütvolle Ludwig Adrian Richter die größte Aufmerksamkeit durch die Bilder „Feldruhe“, „Kinderbelustigung“, „Das Leben des Storches“, „Mutterfreude“ und „Abendgebet vor dem Marterbilde“ (1866). Karl Rottmann führt uns in seiner „Landschaft“ nach Griechenland. Der Düsseldorfer Schule gehören Ludwig Knaus („Porträt“) und Benjamin Vautier an („Die bange Stunde“, 1887, „Briefschreiberin“, „Bauernmädchen“, Bleistiftzeichnung). Anton Seitz („Genrebild“), Hugo Kauffmann („Fuchsjäger“, „Winterland-

schaft", Aquarell, „Männliche Bildnisstudien", Bleistiftzeichnungen), Franz von Defregger („Schlafendes Mädchen", 1878, „Zitherlektion", 1883, „Kinder, mit einem Hunde spielend"), Eduard Kurzbauer („Großmutter und Enkelin", Federzeichnung) und Wilhelm Leibl („Bauernmädchen", Bleistiftzeichnung) repräsentieren die Münchener Genremalerei. Der Schweizer Alexander Calame war durch einige seiner schönen Alpenlandschaften vertreten. Kostbare Bilder sind „Der Bücherfreund" (1856) und „In der Studierstube" (1882)[1]) von Jean Louis Ernest Meissonier, welche, obwohl sie 25 Jahre auseinanderliegen, noch immer keine Ermattung des greisen Meisters fühlen ließen und sich in gleicher Weise durch Leichtigkeit der Gestaltung, zierliche Ausführung und treffliche Charakteristik auszeichnen.

Diese schier unerschöpflichen Kunstschätze ließen auf den geläuterten Geschmack und regen Sammeleifer des Fürsten schließen, der es wie wenige Männer Österreichs verstanden hat, hervorragende Schöpfungen aller auf dem Gebiete der bildenden Kunst tätigen Nationen mit großen Kosten zu erwerben.

Einige von den eben erwähnten Werken waren auch auf der retrospektiven Ausstellung zu sehen, welche die Künstlergenossenschaft im Jahre 1908 in Verbindung mit der Jahresausstellung veranstaltete und die ein getreues Bild der Entwicklung der Malerei im Zeitalter Franz Josefs I. widerspiegelte[2]). Wenn uns da neuerdings zum Bewußtsein gebracht wurde, daß diese Periode für die Kunst eine besonders reiche und mannigfaltige war, so ist dies unter anderen Kunstfreunden auch dem Fürsten zu danken, der aus seinem Besitze in erster Linie eine Reihe von prächtigen Landschaften zur Verfügung stellte, die für sich allein schon den Entwicklungsgang eines

[1]) Das Bild, einst in den Sammlungen Duc de Morny und Secrétan, erzielte auf der Versteigerung der letztgenannten Sammlung einen Verkaufspreis von 65.500 Franken, es ist auch im Auktionskatalog (1889, I. Nr. 43) reproduziert.

[2]) Neue Freie Presse. 2. April 1908, S. 1 ff. — Wiener Abendpost. 24. März 1908. — Die Wage. 1908, XI, S. 336 ff.

der blühendsten Zweige der bildenden Kunst der neueren Zeit veranschaulichen. An die Spitze stellen wir gewiß mit Recht Waldmüller, der uns mit zwei seiner herrlichsten Werke entgegentritt, mit einer großzügigen, weitgedehnten Wienerwaldlandschaft aus der Nähe der Burg Liechtenstein (1859) und einer lichtdurchtränkten sizilianischen Landschaft (1844) [1]). In dem erstgenannten Bild schweift der Blick von einer von den letzten Strahlen der scheidenden Sonne hellbeleuchteten, im zauberhaft vielfältigen Grün glänzenden Baumgruppe des Vordergrundes über die fruchtbare Hochfläche zu den fernen Hügelzügen, über deren Hänge sich die graublauen, wallenden Schleier des aus den Schornsteinen der Dörfer aufsteigenden Rauches legen. Scharf zeichnen sich die Konturen der Bergrücken von dem lichtgelben Himmelssaume ab. Seine ganze Größe entfaltet der Künstler in der sizilianischen Landschaft besonders darin, daß es ihm hier gleich den größten Meistern gelingt, die Gegenstände, von Licht umflossen, von Luft umwebt, zu erfassen und wiederzugeben. Vor uns liegen die Reste eines antiken Theaters in Taormina. Glühender Sonnenschein brütet über den gelb und rot leuchtenden, mächtigen Bogen, den zierlichen Säulen und dem unabsehbarem Gewirr von Steinen und Mauertrümmern, aus denen als einziges Grün eine stachelige Feigendistel blickt. In tiefer Bläue schließt sich das Meer an die Ruinen an; sich in immer zarter werdenden Tönen in unendlicher Ferne verlierend, verschmilzt es dort mit den letzten Ausläufern des Ätna, der in leicht hingehauchten, violetten Farbtönen flimmert und mit den schöngeschwungenen Linien seiner Silhouette dem Landschaftsbilde

[1]) A. Roeßler, Waldmüller. 1907, Nr. 248 und 173. — Außer diesen und den in Olmütz 1908 ausgestellten Landschaften Waldmüllers sind in dem erwähnten Werke unter Nr. 69 und 111 zwei weitere im Besitze des Fürsten befindliche Gemälde des Meisters reproduziert, eine am Ufer eines Flusses in einer bergigen Waldlandschaft rastende Jagdgesellschaft (zirka 1830) und eine durch ein im Schatten liegendes, mächtiges Bogentor gesehene, im hellen Sonnenschein liegende, malerische Dorfstraße in St. Wolfgang (1835). — Se. Durchlaucht besitzt ferner eine feine Handzeichnung des Künstlers, die aus dem Album der Hofschauspielerin Toni Adamberger stammt. (Die graphischen Künste. 1887, X, S. 110.)

einen prächtigen Abschluß verleiht[1]). Rudolf v. Alt stellt sich mit einem „Hohen Markt" aus den dreißiger Jahren des 19. Jahrhunderts ein, einem Jugendwerke des Meisters, und doch schon von größter Kühnheit in der Durchführung der Perspektive und effektvollen Lichtschattenwirkungen. Tiefer Schatten legt sich über den Vordergrund und die rechte Häuserreihe und fällt schräg über die Gebäude des Hintergrundes, während die linke Bildhälfte ganz in Licht getaucht erscheint. Mit sicherer Hand baut der Künstler in der sonnigen Luft die prachtvolle Architektur des Votivdenkmales mit der Vermählung Mariä bis ins kleinste Detail auf und umgibt dasselbe mit zu dessen Füßen wimmelndem, buntfärbigem Marktvolk und Frauen in reizender Altwiener Tracht. Es ist ein Stadtbild von hohem künstlerischen und historischen Wert, das seinesgleichen nur in den Bildern Canalettos findet. Daß sich neben den zahlreichen schönen Werken Alts in der Ausstellung Thomas Enders kräftiges Aquarell „Paß in Finstermünz" in Ehren behauptet, ist gewiß das beste Zeugnis, das man dem tüchtigen Meister ausstellen kann. Ein gutes Bild ist auch der von Anton Hansch gemalte, im Abenddunkel liegende, schwarzgrüne „Gosausee" mit den in der untergehenden Sonne rötlich schimmernden Felsenmauern und Eisfeldern des Dachsteins im Hintergrunde. Mit beachtenswerten Leistungen sind einige begabte Schüler Zimmermanns vertreten: Anton Hlavaček durch eine redlich gemalte Ansicht des von der Sonne beschienenen Leopoldsberges mit dem hellglänzenden Kirchlein auf seinem Haupte und dem majestätischen Strome und der fruchtbaren Ebene zu seinen Füßen, Adolf Ditscheiner durch einen einsamen, trüben Weiher (1886) mit sumpfigen Ufern, von üppig verwachsenem Walde umgeben, und L. E. Petrovits durch ein breit behandeltes Aquarell (1895) mit einem über mächtige Felsblöcke schäumenden Wasser und vom Sturme gebeugten Tannen an dessen Ufern. Mit einer sonnigen Idylle von entzückender Farbenfrische tritt F. X. Birkinger auf — im Vordergrunde eine saftig grünende

[1]) Das Bild befand sich früher in der Wiener Sammlung J. M. Kohn. (Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1905, I, S. 78.)

Wiese mit zahlreichen buntfärbigen Hühnern, darüber schattige, alte Buchen, im Hintergrunde anheimelnde Bauernhäuser. Emil Jakob Schindler, der unübertreffliche Meister der paysage intime, breitet schwermütige Stimmung über eine kleine, fein empfundene Landschaft aus der Gegend von Lundenburg aus. Wir sehen einen schilfbewachsenen Tümpel, aus dem Kühe trinken, einige ernste Pappeln streben hoch empor, schwere, zerrissene Wolken jagen darüber hin. Mit reger Anteilnahme betrachten wir die Werke jener modernen österreichischen Landschafter, die gleich Waldmüller an der Lösung des Problems, die Naturobjekte im Spiele des freien, grellen Sonnenlichtes zu malen, arbeiten. Da ist zunächst Pettenkofen mit einem Bauernhaus (1851), dessen hell getünchte Mauern kräftig gleißendes Sonnenlicht reflektieren, während das weit vorspringende Dach tiefe Schatten auf dieselben wirft. Dazu kommen die beiden ein Pferd fütternden Kinder, deren Kleidchen aus durchscheinendem, buntem Mosaik zusammengesetzt erscheinen. Die größte Bewunderung verdient daneben ein Kavallerielager voll höchst lebendiger Pferde, auf deren Körper die bläulichgrauen Reflexe der Abenddämmerung ihr Spiel treiben. W. Bernatzik stellt eine farbenreiche Prozession auf einer breiten Straße bei Dürnstein dar (1881). Ein Priester segnet die Fluren, die im Lenzesgrün prangen. Zur Linken erblickt man den einsamen Friedhof und den stolzen Strom, zur Rechten einen Abhang, der zu der auf steilem Felsen thronenden Burg hinaufleitet. Die weißen und rosa Farbtöne der blühenden Bäume verleihen der Landschaft einen eigenartigen Reiz. Den Hintergrund bilden die mächtigen Stadtmauern, über welche die Kirchtürme des Ortes hinausragen. Über das Ganze spannt sich der hellblaue Frühlingshimmel mit seinen leichten Wölkchen. Aus Theodor v. Hörmanns kleinem Bildchen spricht die ganze Größe des Meisters. Das erste Grün sprießt aus dem Boden des Weinberges, die Pfirsichbäume entwickeln eben ihre zarten Blättchen und blaßroten Blüten, hell glänzt die Sonne vom Himmel herab und steigert die bunten Arbeitsgewänder der Männer und Frauen zu unerhörter Leuchtkraft. In voller Tageshelle malt auch Eugen

Jettel einen schlichten, doch außerordentlich wirksamen Naturausschnitt. In ungemein feinen, weichen Tönen, wie mit dem Pastellstift, setzt er das matte Grün einer Wiese mit einigen Enten, das zarte Braun und Gelb der Strohdächer der Bauernhäuser mit ihren blendendweißen Mauern und das lichte Blau des Himmels nebeneinander.

Mit Freude begrüßen wir ferner die Meister des alten Wien. Ein reizendes Genrebild voll schalkhaften Humors steuert Fendi bei; die Darstellung, eine Mutter spielt mit ihrem in einem Schaffe stehenden Kinde Verstecken, ist breit und geistreich in schummeriger Stubenluft gemalt. Leichtflüssig hat Amerling das Bildnis des jung verstorbenen Künstlers mit dem Schubertkopfe in einem ausgezeichneten Werke wiedergegeben. Die lebhaft geröteten Gesichtszüge werden von goldblondem Lockenhaar umrahmt, ein brauner Rock mit samtenem Kragen deckt den Oberkörper. Das an einem Stein lehnende, Erdbeeren verkaufende Mädchen in einer Gebirgslandschaft ist eine wundervolle Leistung F. Eybls (1844), von liebevoller Versenkung in das ansprechende Modell, unendlicher Feinheit der Ausführung und außerordentlicher Kraft der Lokalfarben, die er in dem hellrosigen Teint des Gesichtes, dem karmesinroten Brusttuch, den weißen Hemdärmeln, der tiefblauen Schürze und dem braunen Kopftuch kühn nebeneinander setzt. Als ein kleiner, wenig bekannter, jedoch ehrlich arbeitender Volksmaler tritt Michael Neder mit einem typischen niederösterreichischen Bauernpaar, das beim Bierkruge an einem Tische sitzt, auf (1866). In der Auffassung, wie in der vollendeten Beherrschung des Technischen schließt sich Friedrich v. Friedländer in seinen beiden Invaliden (1874), die, auf einer Bank vor ihrer Behausung ruhend, sich ihre Erlebnisse erzählen, eng an die Altwiener Meister an. Ein Kabinettstück von fast niederländischer Sauberkeit in der Durchbildung der kleinsten Einzelheiten in den Figuren und im Interieur ist Josef Giselas „Maiandacht".

Franz von Defregger ruft mit der schlichten, dem Leben abgelauschten „Zitherspielerin" (1894), einem Werke voll Meisterschaft der Zeichnung, Kraft der Farbengebung und Tiefe

der Empfindung, unser Erstaunen über seine noch ungebrochene, rüstige Arbeitskraft wach.

Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie.

Auf ein goldenes Blatt in den Annalen dieses Museums verdienen die Taten des regierenden Fürsten Johann II. von Liechtenstein verzeichnet zu werden, durch welche er sämtliche Unternehmungen des für die Entwicklung des heimischen Kunstgewerbes so wichtigen Institutes in einer Weise gefördert hat, der die größte Bewunderung aller derjenigen, welche mit Interesse die Geschichte der Kunstbestrebungen des letzten halben Jahrhunderts verfolgt haben, gebührt. Schon als Jüngling gehörte der Fürst zur Zeit der Gründung des Museums (1864) dem Kuratorium desselben an und er hat in dieser Stellung bis in die neueste Zeit, also fast durch fünfzig Jahre, die Aufgaben, die ihm als Kurator zufielen, in wahrhaft idealer Weise erfüllt. Der Aufschwung, den das Museum im Laufe der Zeit genommen hat, wäre ohne den Einfluß des Fürsten undenkbar; daher halten wir es für unsere Pflicht, in etwas ausführlicherer Weise das Wirken des edlen Mannes im Dienste desselben zu schildern. Es war von allem Anfang an ein großer Gewinn für das Museum, daß der Bibliothekar des Fürsten, Jakob Falke, als Kustos und Stellvertreter des Direktors Rudolf v. Eitelberger in die Dienste der Neugründung trat, um als Organisator der Sammlungen zu wirken, wozu er allein in dem kleinen Kreise, der damals für die Geschichte des Kunstgewerbes Interesse hatte, fähig war. Unter den vorläufig im Ballhause untergebrachten Ausstellungsobjekten zählte man eine große Anzahl von solchen, die dem Kunstbesitze des Fürsten entstammten und welche gleich anderen Gegenständen nur leihweise zur Schaustellung überlassen wurden [1]).

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1863, VIII, S. 115 f., 1864, IX, S. XLIV ff. — R. Eitelberger, Gesammelte kunsthistorische Schriften. Wien 1879, II, S. 81 ff. — Das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. 1889.

Auch in der Folge zogen wiederholt einzelne Objekte aus dem fürstlichen Besitze die Aufmerksamkeit der Besucher des Museums auf sich. Zu den hervorragendsten unter denselben gehörten z. B. die Statue des Feldmarschalls Johann I. von Liechtenstein, welche im Auftrage des Fürsten vom Bildhauer Vinzenz Pilz aus Carraramarmor ausgeführt und für die Ruhmeshalle im Arsenal bestimmt wurde [1]), eine mit außerordentlicher Geschicklichkeit gearbeitete Trinkkanne aus Elfenbein, ein Werk des Tirolers Matthias Rauchmüller aus dem Jahre 1676, mit in sehr hohem Relief durchgebildeten bacchantischen Szenen und Kindergruppen [2]), und endlich sieben gewaltige Platten aus Limousiner Email, mit dem vollen Namen P. Corteys bezeichnet. Die Tafeln wurden vom Fürsten Josef Wenzel von Liechtenstein während seiner Anwesenheit in Paris als kaiserlicher Gesandter (1738—1740) erworben; sie befanden sich einst im Schlosse Seebenstein, sind aber jetzt im ersten Saale der Liechtenstein-Galerie aufgestellt. Sie stellen lebhaft bewegte Szenen aus dem Trojanischen Krieg dar und sind ein hervorragendes Werk eines Mitgliedes der berühmten Emailleurfamilie der Courtois in Limoges. Ihre Entstehungszeit kann in die Hälfte des 16. Jahrhunderts gesetzt werden, also in die Blütezeit dieser Technik in Frankreich. Diese Platten verdienen schon wegen der technischen Eigentümlichkeit, die an ihnen zur Schau tritt, Erwähnung. Während alle Limousiner sich des dunklen Grundes bedienten und ihre Grisaillen in zwei Lagen, zumeist mit Weiß, vollendeten, sind diese Tafeln zunächst ganz weiß emailliert; die folgende Prozedur ähnelt sehr der Emailtechnik der alten Limogen auf blankem Kupfer.

Die Konturen sind in Schwarz gezogen und die Lokaltöne dunkel angelegt, Lagen von opakem Weiß erzeugen die Modellierung und rötliche, blaue, braune und andere Farbtöne vollenden im Vereine mit Gold die koloristische

---

[1]) Mitteilungen des Österreichischen Museums. 1865—1866, I. Jahrg., S. 126.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902, XXV, S. 89. — Mitteilungen des Österreichischen Museums. I. Jahrg., S. 157 und 164 f.

Wirkung[1]). Auf der im Jahre 1868 bei Gelegenheit der Eröffnung des Künstlerhauses und der Ausstellung der deutschen Künstlergenossenschaft in den alten Räumen des Museums stattgefundenen Ausstellung von Handzeichnungen gelangte auch eine Reihe von Blättern aus dem fürstlichen Besitze zur Aufstellung, die sämtlich einen hohen kunstgeschichtlichen Wert besaßen. Insbesondere die Zeichnungen Rembrandts in Bister und Kohle, elf an der Zahl, welche das zeichnerische Genie des Meisters, das hier in geistreicher Weise sowohl mythologische und biblische Szenen als auch Landschafts- und Tierstudien darzustellen versteht, in großartigem Maße offenbarten, überragten die Werke anderer Meister um ein Bedeutendes. Aber auch die Zeichnungen der übrigen Künstler, die Blätter von A. Dürer (Studium zu einem Martyrium mit Monogramm und der Jahreszahl 1510), A. v. Dyck (Gefangennahme Christi), Michelangelo (Figurale Studien), A. del Sarto (Marias Besuch bei Elisabeth), Tizian (Studie zum Martyrium des hl. Petrus) u. a., gaben ein treffliches Bild von der Reichhaltigkeit der fürstlichen Kunstsammlungen auf diesem Gebiete[2]).

Der Erfüllung seiner hehren Aufgabe, die Leistungsfähigkeit der heimischen Kunstindustrie zu heben, wie den Geschmack des Publikums zu veredeln, konnte das Museum aber erst dann nähertreten, als der prächtige Renaissancebau Heinrich von Ferstels am Stubenring im Jahre 1871 seiner Bestimmung übergeben worden war. In den Vordergrund der Unternehmungen des Museums rückten nun die Spezialausstellungen, welche mustergültige Objekte aus allen Gebieten und Stilperioden des Kunstgewerbes in sorgfältiger Auswahl und geschmackvoller Zusammenstellung vor Augen führten und Kostbarkeiten, die durch Jahrhunderte im Verborgenen geschlummert hatten, ans Tageslicht zogen. Nichts kann die hohe Bedeutung des Fürsten und seiner Vorfahren als Sammler

---

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1868—1869, IV. Jahrg., S. 501, 1881, XVI. Jahrg., S. 499, 1885, XX. Jahrg., S. 404 f. — Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. III, S. 168.

[2]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1867—1868, III. Jahrg., S. 231 ff.

von Schätzen der Kunst besser kennzeichnen, als wenn wir die Gegenstände überblicken, die Seine Durchlaucht in selten liberaler Weise für die erwähnten Ausstellungen zur Verfügung stellte. Der größte Teil derselben wurde von dem Fürsten selbst auf seinen ausgedehnten Reisen, namentlich in Italien oder auf den großen Kunstmärkten zu London und Paris, erworben und bildet im Vereine mit dem älteren Kunstbesitz des fürstlichen Hauses einen Schatz, wie ihn nur wenige Familien des Hochadels ihr eigen nennen können. Diese kunstgewerblichen Gegenstände verdienen auch deshalb, daß sie hier, wenn auch nur übersichtlich, im Zusammenhang betrachtet werden, da sie keine einheitliche Sammlung bilden, sondern in den weit zerstreut liegenden Schlössern aufbewahrt werden.

Zu den wenigen Persönlichkeiten, die in der Lage waren, sich an der Ausstellung alter Möbel und Einrichtungsgegenstände (1874) beteiligen zu können, zählte in erster Linie der Fürst, von dem eine reiche Auswahl wertvoller Geräte zu sehen war[1]). Die interessantesten derselben seien in wenigen Worten besprochen. Drei Geschirrkästchen, spätgotische Arbeiten niederrheinischen Ursprungs, mit Laubwerk und Figuren geschmückt, repräsentierten sich als vortreffliche und charakteristische Arbeiten ihrer Art. Ein Kredenzkasten, eine Kölner Arbeit aus dem 17. Jahrhundert, mit buntem Holzmosaik in naturalistischer Weise überzogen, bildete ein ausgezeichnetes Beispiel für die eigentümliche Gestaltung, welche die Marketerie auf deutschem Boden annahm. Gleichfalls als eine niederrheinische Arbeit aus derselben Zeit ist ein reichgeschnitztes Bett aus Eichenholz mit einem Säulenbaldachin zu bezeichnen. Ein sofaartiges Sitzmöbel (16. Jahrhundert) gewährte in seinen figuralen Reliefs (Der verlorene Sohn) hübsche Motive. Von den Stühlen, die sämtlich dem 17. Jahrhundert angehörten und vornehmlich durch die Schnitzereien an der Rücklehne Interesse boten, ragten besonders zwei Stücke mit geschnitzten Löwenfiguren an der Lehne hervor, musterhafte Arbeiten voll Zierlichkeit

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1874, IX. Jahrg., S. 121 ff., 130 ff. und 155 ff. — Photographien alter Möbel von der Ausstellung im Österreichischen Museum 1874.

und Leichtigkeit, die sich einst im Besitze eines in der Kunstgeschichte des 17. Jahrhunderts nicht unbekannten Mannes, des Kunstfreundes und Sammlers Jabach in Köln, befanden. Denselben reihte sich ein kräftiger Tisch an, eine rheinische Arbeit aus dem 15. Jahrhundert, mit reichen Eisenbeschlägen, geschnitztem Unterteil und einer Platte aus späterer Zeit, die in eingelegter Arbeit den Reichsadler zeigt, versehen. Ein höchst seltenes und durch seine Reliefs besonders anziehendes Stück war ein Nähkästchen aus spätgotischer Zeit. Typische Beispiele niederrheinischer oder holländischer Art im Möbelbau des 17. Jahrhunderts, ähnlich, wie sie die Entwürfe von Vredeman de Vries, de Passe u. a. zeigen, bildeten zwei Tische mit kräftiger Platte und soliden, unten verbundenen Kugelfüßen. Die beiden mit Laubwerk und zum Teil mit Figuren reich geschnitzten Spiegelrahmen, niederländische Arbeiten der Spätrenaissance, hielten eine wohltuende Mitte zwischen dem Ernst der Hochrenaissance und dem leichten Rokoko ein. Die Ausstellungsräume, in welchen auch einige Prachtmöbel aus dem Besitze der Fürsten August und Friedrich v. Liechtenstein zu sehen waren, hatten noch dadurch besonders gewonnen, daß der Fürst eine Anzahl von hervorragenden Gemälden zur Dekoration der Wände beigestellt hatte.

Einen Teil der angeführten, zum Teil höchst seltenen und wertvollen mittelalterlichen Originale konnte man auch auf der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats (1892—1893) bewundern; allein auch andere Kunstwerke, die vor Jahrhunderten als Einrichtungsgegenstände vornehmer Wohnungen gedient hatten, traten zum ersten Male vor die Öffentlichkeit[1]). Einen wahrhaften Schatz aus den fürstlichen Sammlungen stellten die köstlichen Truhen dar, ausgezeichnete Arbeiten der italienischen Frührenaissance, von hervorragenden Künstlern in den verschiedenartigsten Techniken geziert, mit Schnitzerei und Intarsia, vergoldeten figuralen oder ornamentalen Reliefs aus aufgelegter Masse, historischen und mytho-

[1]) Katalog der Spezialausstellung mittelalterlichen Hausrats. 1892. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1893, VIII. Jahrg., S. 285 ff. — Falke, Mittelalterliches Holzmobiliar. Wien 1894.

logischen Malereien und Wappen. Der aufmerksame Besucher der Liechtenstein-Galerie kennt diese Perlen italienischer Kunstindustrie aus eigener Anschauung; sie dienen dort gleich anderen Schätzen des Kunstgewerbes in effektvoller Weise als stimmungsvoller Schmuck der einzelnen Säle. Interessante mittelalterliche Arbeiten aus Leder und Hausgeräte aus Schmiedeeisen, Kupfer, Bronze und Messing stammten gleichfalls aus den reichhaltigen Sammlungen des Fürsten. Den größten kunsthistorischen Wert darunter besitzt ein wahrscheinlich zusammengehöriges Paar von Waschschüsseln aus getriebenem Kupfer, eine Limousiner Arbeit des 13. Jahrhunderts, reich ornamentiert und im ausgehobenen Grund ganz mit Email bedeckt.

Besonders hervorragende Stücke bildeten auch die mit bemalten und bedruckten Stoffen überspannten Möbel, welche auf der Ausstellung bemalter und bedruckter Stoffe (1899) vereinigt waren und die um das Jahr 1760 entstanden sein dürften. Sie stammten gleich den wunderschönen, großen Wandbespannungen aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts mit ihren orientalisierenden Mustern und den ausgestellten Kleidungsstücken aus dem Schloße zu Feldsberg[1]). Letztere wurden der Garderobe des fürstlichen Hoftheaters entnommen, das von Alois I. Josef v. Liechtenstein (1781—1805) gegründet und mit Dekorationen und Kostümen reich ausgestattet worden war.

Für die Spezialausstellung von Bucheinbänden (1880) hatte der Fürst eine bedeutende Anzahl älterer und moderner Arbeiten überlassen, welche den Reichtum der fürstlichen Bibliothek an wertvollen Erzeugnissen des Buchgewerbes ahnen ließen[2]). Wir erwähnen nur ein Manuskript aus dem 12. Jahrhundert, bis vor kurzem der Sammlung Firmin Didot angehörig, mit Deckeln in vergoldetem Kupfer und Email champlevé, die beachtenswerten französischen Ledereinbände aus dem 16. Jahrhundert, wie eine Übersetzung des Dionysios

---

[1]) Kunst und Kunsthandwerk. 1899, II, S. 221 ff.

[2]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1880, XV. Jahrg., S. 117 ff., 157 ff. und 187 ff. — Wegweiser durch die Spezialausstellung von Bucheinbänden. — Kunstchronik. 1880, XV, S. 585 ff.

Halikarn. von Aemilian Porto, Paris 1588, mit einem in seiner Art einzigen Einbande, geschmückt mit den reizendsten Ornamenten der französischen Renaissance, ferner das aus der Sammlung F. Didot herrührende Gebetbuch Maria Stuarts, welches ihr zu ihrer Vermählung geschenkt wurde, aus dem Jahre 1558, mit ihrem Wahlspruch „Humilite ie prise" und den Lilien Frankreichs versehen, und ein Band aus der Bibliothek des berühmten Bücherfreundes Grolier (Rerum a Carolo etc. Antwerpen. 1553), die wohlerhaltenen, mit zierlichen Goldarabesken versehenen Pergamenteinbände mit den Anfangsbuchstaben des Namens ihres einstigen Besitzers, des Herrn Hartmann v. Liechtenstein von Nikolsburg und der Jahreszahl 1577, gleichfalls französischer Herkunft, die neapolitanischen Einbände des 18. Jahrhunderts, die durch Verwendung von Gold und Silber, von buntfarbigem Leder und eingesetzten Gemmen einen orientalischen Eindruck machen, eine vorzügliche Kollektion deutscher Schweinslederbände, mit den gepreßten, wohlbekannten Ornamenten der deutschen Renaissance und den Bildnissen des Kaisers, der Reformatoren und der Kurfürsten oder biblischen, mythischen und allegorischen Figuren geziert, endlich die soliden Wiener Ledereinbände von Krauß, die Holz- und seltene Marmorarten geschickt nachahmen und mit Figuren und Gruppen nach griechischen Vasenmotiven geschmückt erscheinen, ein Genre, für das die beachtenswerten Leistungen des englischen Empirestils als Muster gedient hatten. Die kostbaren, modernen französischen Einbände, welche der Fürst darlieh, stammten aus dem Besitze F. Didots.—Auf der historischen Bronzeausstellung (1883), welche die Entwicklung eines der wichtigsten Zweige der Kunstindustrie von seinen Anfängen bis auf unsere Tage zeigte, war der Fürst durch eine Anzahl von historisch und künstlerisch merkwürdigen Stücken vertreten [1]). Den größten Raum unter den

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1883, IX, S. CIX f. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1883, XVIII. Jahrg., S. 413 ff. und 489 ff. — Katalog der historischen Bronzeausstellung. — Kunstchronik. 1883, XVIII, Sp. 594 f. und 729 f. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1884, XIX, S. 185 ff. und 221 ff.

ausgestellten Werken nahmen die Erzeugnisse aus der Zeit der italienischen Hoch- und Spätrenaissance, teils mythologische und kirchliche Statuen und Reliefs, teils Gebrauchsgegenstände, wie Tintenzeuge, Schalen, Schüsseln, Leuchter, Lampen und Türklopfer, ein; allein auch die Objekte aus anderen Stilperioden und Kunststätten verdienten Beachtung, so ein Paar romanischer Leuchter italienischer Herkunft aus vergoldetem Kupfer, der Knauf und die Traufschale mit Email champlevé geschmückt, der Fuß aus Drachenverschlingungen gebildet, eine in Messing getriebene, große und reich verzierte Schüssel mit einem Hirsch, der eine Bandrolle mit der Inschrift „ich wart dr zeit" im Maule trägt, eine deutsche Arbeit aus dem 16. Jahrhundert, und endlich die Arbeiten orientalischen Ursprungs, von welchen insbesondere die japanischen Schalen und Vasen durch die auf feiner Naturbeobachtung gegründete Durchbildung der figuralen Teile, wie die wohldurchdachte Verwendung von Gold- und Silbertauschierung und Email cloissoné für die ornamentalen Details als wahre Meisterwerke gelten konnten. An der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände (1887) hatte sich gleichfalls Seine Durchlaucht durch Überlassung auserlesener Objekte beteiligt[1]). Ein besonderes Interesse nahm der Kodex der Concordantia caritatis, eine Kopie nach einem Manuskript des Mönches Ulricus (1345—1351 Abt des Stiftes Lilienfeld), das heute noch im Kloster zu Lilienfeld aufbewahrt wird, in Anspruch. Die in der Liechtensteinschen Bibliothek befindliche Handschrift stammt aus dem Anfange des 15. Jahrhunderts, sie ist in der Ausstattung der zahlreichen Bilder voll Farbenpracht und technischer Vollendung und läßt uns in der Weise, wie die einzelnen Miniaturen ihrer Vollendung zugeführt wurden, deutlich erkennen, daß diese das Werk mehrerer Meister waren, die sich entsprechend ihren Fähigkeiten in die Arbeit teilten[2]). Ein zweites Pergamentmanuskript (Livre

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1887, II. Jahrg., Beilage zu Nr. 17. — Kunstgewerbeblatt. 1887, III, S. 187 ff. und 207 ff. — Illustrierter Katalog der Ausstellung kirchlicher Kunstgegenstände.

[2]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1862, VII, S. 207. — Jahrbuch der k. k. Zentralkommission zur Erforschung und Erhaltung der

d'heures), eine französische Arbeit aus dem 15. Jahrhundert, enthält ein Kalendarium, acht ganzseitige Miniaturen, zahlreiche Initialen und Randeinfassungen. Unter den vielen guten, aus Holz geschnitzten Statuen und Gruppen des 15. und 16. Jahrhunderts fielen zwei in Bilderrahmen eingefügte Reliefs auf, italienische Arbeiten vom Ende des 15. Jahrhunderts, die jedenfalls Teile eines Altars waren und Szenen aus dem Leben des hl. Dominikus darstellen. Ein Reliquienschrein in Form einer Arca, eine Navicula (Weichrauchschiffchen) und mehrere Leuchter aus Kupfer und Bronze waren interessant für die Anwendung von Grubenschmelz in der Epoche des romanischen Stils. Als eine sehr edle Arbeit vom Ausgang des Mittelalters muß ein einst als Hausaltärchen dienendes Triptychon aus Elfenbein mit vergoldeten Details bezeichnet werden. Es enthält in der Mitte eine Darstellung der hl. Maria mit dem Kinde und auf den Flügeln Szenen aus der Geschichte des neuen Testamentes. („Kirchliche Ausstellung des Mährischen Gewerbemuseums". Tafel 71.) Vortreffliche Marmorarbeiten, aus Italien stammend, waren die beiden Reliefs, das eine die Grablegung Christi (15. Jahrhundert), das andere die Madonna und das Christuskind darstellend. Schließlich sei noch auf die Stücke aus glasiertem Ton in der Art der Robbia hingewiesen, die Halbfigur eines Engels mit einem Lilienzweig und ein nach oben bogenförmig abgeschlossenes Relief, das auf blauem Grunde Maria mit dem Kinde auf dem Schoß, links und rechts Seraphim und eine Taube darüber zeigt.

Am 16. April 1888 wurde im Österreichischen Museum die Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung durch Seine Majestät den Kaiser eröffnet, welcher vom Präsidenten des Komitees, dem Grafen Edmund Zichy, vom Präsidenten-Stellvertreter, dem Prinzen Franz zu Liechtenstein, und dem Direktor des Museums, Hofrat J. v. Falke, empfangen wurde. Die Ausstellung, welche ein reiches Bild aus der segensreichen Theresiani-

---

Baudenkmale. Wien 1861, V, S. 31 f. und Taf. VI, N. F. 1904, II/2, Sp. 67 ff., 1905, III/2, Sp. 27 ff. — Ein drittes Exemplar dieser Bilderhandschrift befindet sich in Paris, und zwar aus dem Jahre 1471. (Bibl. Nat. Nouv. acq. lat. 2129.)

schen Epoche bot, war ebenfalls von dem Fürsten reich beschickt worden[1]). Es war dies um so mehr zu begrüßen, als ein Sprosse des fürstlichen Hauses, der geistreiche und kriegsgewandte Fürst Josef Wenzel v. Liechtenstein, ein Zeitgenosse der großen Kaiserin war und ihr persönlich nahe stand. Die beiden Bildnisse dieses Mannes von Hyacinthe Rigaud, die der Fürst während seines Pariser Aufenthaltes von dem berühmten Porträtmaler herstellen ließ, fielen durch die Sauberkeit der Durchführung, die Zartheit der Farben und die charakteristische Wiedergabe der Persönlichkeit allgemein auf. Eine ovale Steinmosaikplatte von Dom. Cerasoli aus Rom zeigt gleichfalls das Bildnis des großen Staatsmannes und Feldherrn. Aus dem Schloße zu Feldsberg stammten zwei Ölgemälde mit dem fürstlich Liechtensteinschen Palais in der Roßau, in der Art des Canaletto gemalt. Nahezu vierzig Blätter (Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte) aus den Sammlungen des Fürsten gaben ein anschauliches Bild von der Pflege der graphischen Künste im 18. Jahrhundert. J. Schmutzer, der hervorragendste Stecher jener Zeit in Österreich, J. E. Ridinger, Joh. Gottfried Haid, Sebastian und Jos. Georg Mansfeld, Joh. Lorenz Rugendas, Jakob Adam u. a. sind die Meister, welche mit ihrem Griffel die Kaiserin, die Mitglieder des Herrscherhauses, die Ereignisse am Hofe, Bälle, Feuerwerke und Schlittenfahrten, die Feldherren und Staatsmänner jener Zeit, Kaunitz, Daun, Laudon und Lacy, wichtige Begebenheiten im Leben des Staates, endlich Typen aus dem Volke festgehalten und uns dadurch ein lebendiges Bild der Kultur jener Tage hinterlassen haben. Wir heben nur ein Blatt hervor, welches J. Ph. Haid unter Leitung von J. G. Haid nach dem Hickelschen Porträt des Fürsten Josef Wenzel gestochen hat. Leider konnte eine große Zahl von Kupferstichen aus der Hauslabsammlung infolge Raummangels nicht ausgestellt werden[2]). Unter den Gegen-

---

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1888, III. Jahrg., S. 89ff. — Katalog der Kaiserin Maria Theresia-Ausstellung. — Kunstchronik. 1888, XXIII, S. 488 ff.

[2]) Mit der wissenschaftlichen Bestimmung, Ordnung und Katalogisierung dieser weltberühmten Sammlung, die ohne das Eingreifen des

ständen kunstgewerblichen Charakters ragte besonders eine runde Dose aus Gold von Blaremberghe in Paris hervor, die seit 1892 Eigentum des Museums ist. Die Arbeiten der Bronzeindustrie waren vertreten durch eine Wanduhr, eine interessante französische Arbeit aus der Zeit Ludwigs XVI., mit figuralem und ornamentalem Schmuck und der Bezeichnung „Lepante H^{ger} Du Roi“ auf dem weißen Emailzifferblatt. Reich mit Goldbronzeverzierungen ausgestattet war auch eine Standuhr, ein monumentaler Holzaufbau (2·80 m hoch); die Profile erschienen mit Messing eingefaßt, das Zifferblatt von Rokoko-Ornamenten umgeben (bezeichnet J. H. Naumann, Dresden). Das Monogramm A R weist entweder auf den Grafen Rasumovsky oder König August den Starken hin. Aus der Rüstkammer des Schlosses Feldsberg stammten zwei Kanonen, von denen die eine im Jahre 1766 von F. Poitevin in Wien gegossen wurde und nebst dem Doppeladler und dem Wappen des Fürsten Josef Wenzel die Inschrift „J : W : Prin : de Liech : Rei Tormen : Sub : Praefectus :“ trägt. Von Möbeln und anderen Gegenständen der Holzindustrie waren bemerkenswert: eine Sänfte im zierlichsten Rokoko mit vergoldetem Holzgerüste, schwarzen Lederbestandteilen und Beschlägen in Goldbronze, an den Seiten mit Schildern, welche die Initialen des Fürsten Franz Josef v. Liechtenstein enthalten, versehen, ein spätbarocker Schubladkasten mit Beschlägen in Goldbronze, in Silber gefaßten Gesimsen und eingelegten Ornamenten in Elfenbein und Ebenholz (die Tradition bezeichnet die Elfenbeinarbeiten des im fürstlichen Majoratshause befindlichen Kastens als ein Werk des Kaisers Franz I.), eine Suite von Armsesseln samt Kanapee, deren Sitz und Lehne mit Gobelinstickerei, bäuerliche Szenen im Geschmacke des Teniers darstellend, überzogen sind. Besonders charakteristisch für die Kleinkunst des 18. Jahrhunders waren ein Schreibzeug von Sèvres-Porzellan,

---

Fürsten wahrscheinlich ins Ausland verschleppt worden wäre, war seinerzeit von Seiner Durchlaucht der im Jahre 1900 verstorbene Leiter der Kupferstichsammlung der k. k. Hofbibliothek, Eduard Chmelarz, ein hervorragender Fachmann auf dem Gebiete der graphischen Künste, betraut worden. (Repertorium für Kunstwissenschaft. 1900, XXIII, S. 503.)

mit Kinderszenen und Blumen im grünen Fond dekoriert, und eine Kaminvase von blauem chinesischen Porzellan mit europäischer Bronzemontierung im Stile Ludwigs XVI. In reicher Reliefstickerei von Gold, Silber und bunter Seide prangten zwei Schabracken von kirschrotem Samt. In der Mitte befindet sich das Liechtensteinsche Wappen, von Kriegstrophäen umgeben, und in der Umrahmung die Chiffren M. T. Zum Schlusse sei noch einer Kollektion von Herrenkleidern aus Seide und Tuch im französischen Geschmacke des 18. Jahrhunderts gedacht. Sie gehören der Garderobe des fürstlichen Schloßtheaters in Feldsberg an und sind mit ornamentaler Blumenstickerei in Plattstich, offener Seide und Tambourierarbeit verziert. — Kostbarkeiten ersten Ranges aus dem Besitze des Fürsten wies die Spezialausstellung von Gobelins und verwandten Gegenständen auf (1890)[1]. Dazu gehörte in erster Linie ein Teppich nach einem Bilde des in der Liechtensteinschen Galerie befindlichen Decius-Zyklus, den Rubens als Vorlage für die damals in der höchsten Blüte stehende Brüsseler Teppichwirkerei geschaffen hatte. Der Teppich, 3·90 m hoch und 3·60 m breit, stellt den Abschied des Feldherrn von den Liktoren dar; die Szene wird von einer Bordüre mit Muschelwerk, Masken und Früchten umrahmt, auf derselben steht das Zeichen, mit dem die Brüsseler Weber ihre Arbeiten kennzeichnen mußten, zwei B, zwischen denen sich ein Schild befindet. Die Liechtenstein-Galerie bewahrt außer diesem Gobelin noch drei zu derselben Folge gehörige Werke, die zum besten und vornehmsten gehören, was die Teppichwirkerei überhaupt hervorgebracht hat. Ein Zyklus von sechs Teppichen mit Szenen aus dem Trojanischen Kriege, aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammend, ist nach der Signatur ein Werk des François van der Borcht, eines der letzten Vertreter flandrischer Webekunst. Die Arbeiten verraten schon deutlich französische Einflüsse, wenn auch noch in der Komposition Nachklänge an die einstige Glanzperiode zu bemerken sind. Schon ganz in

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1890, XVI, S. 83 f. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1890, V. Jahrg., S. 81 ff. — Katalog der Spezialausstellung von Gobelins.

der eigentümlichen Art der späteren Zeit ist ein Moseszyklus von dem Zeit- und Namensgenossen des genannten Meisters, Peter van der Borcht († 1763), gearbeitet. Aus einer Pariser Fabrik aus der Zeit Ludwigs XIII. (um 1620) stammen drei Pilasterverkleidungen mit Figuren von Jägern, Jagdemblemen und Trophäen, aus der von Ludwig XIV. als Staatsfabrik gegründeten, hochberühmten, noch heute bestehenden „Manufacture des Gobelins" drei Teppiche mit Schäferszenen, die sich in der Zeit des Regenten und Ludwigs XV. bei der Gesellschaft besonderer Beliebtheit erfreuten, und endlich aus der zweiten französischen Staatsfabrik zu Beauvais eine Folge von Szenen aus einem Teppichzyklus mit Chinoiserien nach Vorlagen von Boucher, eine Arbeit aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Schließlich sei noch eines Wandbehanges gedacht, der das Liechtensteinsche Wappen, umgeben von Füllhörnern und stilisierten Laubwerkornamenten zeigt, ein interessantes Werk italienischer Teppichwirkerei im Zeitalter der Renaissance.

Von den 595 Nummern, welche der Katalog der Ausstellung von farbigen Kupferstichen (1892) aufwies, gehörten beiläufig 150 Blätter der im Schlosse Feldsberg untergebrachten Kupferstichsammlung des Fürsten an, welche zu den reichhaltigten Stichsammlungen Österreichs (sie enthält zirka 60.000 Blätter) zählt und die in ihren Hauptbestandteilen auf den Fürsten Franz Josef I. (1772—1781) zurückgeht. Dieser hatte nämlich die große Kupferstichsammlung des Barons Gundel, welche die Nachfolger des genannten Fürsten, insbesondere aber der gegenwärtige Fürst mit Eifer vermehrten, erworben und dadurch den Kunstbesitz seines Hauses außerordentlich bereichert. In tadellosen Exemplaren hatte Seine Durchlaucht die reizendsten Blätter einer heute nicht mehr geübten Kunst zur Ausstellung gebracht[1]). Sie umfaßten Beispiele aus allen Entwicklungsstufen des farbigen Kupferstiches, so ein vortreffliches Werk des Erfinders des Farbenkupferstiches in mehreren Platten, das Bildnis des Ferico Carondelet nach

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1892, VII. Jahrg., S. 126 ff., 149 ff. und 177 ff. — Katalog der Spezialausstellung von farbigen Kupferstichen.

dem Gemälde Sebastiano del Piombos von Christoph Le Blon (Die graphischen Künste. 1901, XXIV, Mitteilungen, S. 15)[1]), die zahlreichen reizenden Genrebildchen nach J. B. Huet und Boucher von Gillis Demarteau, im sogenannten Crayon- oder Kreidezeichnungsverfahren, die Porträte von überraschender Wirkung (Madame de Pompadour nach Boucher, die Frauenköpfe nach Lagrénée und Le Clerc), welche der gefährlichste Konkurrent des genannten Künstlers, Louis Bonnet, geschaffen hat, die sorgfältig ausgeführten Blätter Francesco Bartolozzis in Punktiermanier, die einst in England so begeisterte Aufnahme gefunden hatten, die Stiche von François Janinet in Aquatintamanier, die den Stolz jedes Sammlers bilden, wie „Le Nouvelliste" nach A. v. Ostade oder „La Comparaison" nach Lavreince, eines der anmutigsten Blätter von höchster Intimität im Stile der Dubarry-Epoche, und endlich die unübertrefflichen Blätter des Schülers des eben erwähnten Stechers, Louis Philibert Debucourt, der im „Menuett der Neuvermählten" auf der Spitze seiner von Schalkhaftigkeit und Pikanterie gewürzten Kunst steht.

In noch bedeutenderer Weise war Seine Durchlaucht auf der Ausstellung der Schabkunst (1894/95) vertreten; wurde doch mehr als die Hälfte der an 600 Blätter zählenden Ausstellung von dem Fürsten zur Verfügung gestellt[2]). Die ersten Vertreter der Schabkunst auf deutschem und niederländischem Boden, die großen englischen Schabkünstler des 18. Jahrhunderts, ein James Mac Ardell, Valentine Green, Richard Earlom, John Raphael Smith, William und James Ward u. a., schließlich die Meister der Wiener Schule, Gustav Adolf Müller, Johann Jacobé und Johann Peter Pichler, deren Leistungen zu den bedeutendsten auf dem Kontinente zählen, entzückten mit

[1]) Im Katalog Friedrich, in dem angezogenen Werke François C. genannt. Der richtige Name ist Ferico Carondelet. (Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1891, II, S. 129.)

[2]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1895, X. Jahrg., S. 296 ff. und 313 ff. — Katalog einer Spezialausstellung der Schabkunst. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1895, XVIII, S. 72 ff. — Kunstchronik. N. F. 1895, VI, S. 246 ff.

ihren Meisterwerken alle Freunde der graphischen Künste. Die Ausstellung enthielt auch einige interessante Porträte von Familienmitgliedern des fürstlichen Hauses Liechtenstein, so das Kniebild des Feldmarschalls Josef Wenzel v. Liechtenstein von Johann Philipp Haid nach dem Gemälde von Jos. Hickel, das Porträt des Prinzen Johann v. Liechtenstein als Feldmarschalleutnant und Kommandeur des Maria Theresien-Ordens von J. P. Pichler, ein treffliches Bild von unendlicher Feinheit, und das Bildnis der Fürstin Karoline v. Liechtenstein, Gemahlin des Fürsten Alois I. Josef, von Johann Dallinger von Dalling II.

Im Jahre 1893 wurde anläßlich der zu Pfingsten in Wien tagenden Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner eine archäologische Ausstellung veranstaltet, welche Originalwerke der griechischen, römischen und prähistorischen Kunst enthielt und Gelegenheit bot, Objekte, die sonst schwer oder gar nicht zugänglich sind, kennen zu lernen[1]). Auch der Fürst hatte die hochinteressante Ausstellung beschickt. Aus seinem Besitz stammte eine größere Anzahl von Objekten, aus welchen wir nur die rotfigurige Amphora des Epiktetos, ein Werk der griechischen Töpferkunst aus der Zeit des strengen Stils, mit zwei sorgfältig ausgeführten Figuren aus der Ringschule auf den beiden Seiten des Bauches geziert[2]), eine Auswahl von Figuren voll blendender Schönheit aus Tanagra in Böotion, einige Statuetten von unübertroffener Anmut der Bewegung und reicher Abwechslung der Motive aus Myrina in Kleinasien und eine etruskische Aschenurne mit Inschriftresten und gut erhaltener Bemalung hervorheben.

Die Wiener Kongreßausstellung (1896), welche die Residenzstadt in einer ihrer glänzendsten Epochen zeigte und ein getreues Bild der Kultur und Kunst im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts bot, bedeutete einen durchschlagenden Erfolg

---

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1893, VIII. Jahrg., S. 389 ff. — Katalog der archäologischen Ausstellung. — Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Österreich. 1882, VI, S. 63 ff.

[2]) Archäologisch-epigraphische Mitteilungen. 1881, V, S. 139 f., Taf. IV.

des Österreichischen Museums, der um so höher einzuschätzen ist, als die Strömungen im Wiener Kunstgewerbe gerade durch diese Ausstellung auf Bahnen gelenkt wurden, auf welchen dasselbe ungeahnte Erfolge erringen sollte. Der Fürst hatte reichlich dazu beigesteuert, ein möglichst vollständiges Bild jener großen Zeit zu geben [1]). Und das mit Recht. War ja doch sein Großvater, der geniale Johann I. v. Liechtenstein, der nicht nur als Feldherr und Staatsmann seinem Vaterlande diente, sondern auch als warmherziger Förderer der Künste allen Zeitgenossen voranleuchtete, einer der glänzendsten Vertreter der damaligen Gesellschaft. Eine große Zahl der aus Liechtensteinschem Besitze stammenden ausgestellten Objekte wurde von ihm erworben oder durch seine Initiative geschaffen und es war daher eine außerordentlich glückliche Idee, den wertvollsten Teil dieser Gegenstände in einem Interieur zu vereinigen. Die Wände desselben deckte eine Verkleidung aus blauem Damast, in Weiß mit Figuren und Blumen gemustert, das Fenster ein Behang aus rotem, mit Silber durchwebtem Damast mit Blumen und Rankenmusterung. Die Möbel, den fürstlichen Schlössern zu Feldsberg und Eisgrub entnommen, repräsentierten sich in den Stühlen, in der Etagere und einem Tischchen als einfache Wiener Arbeiten aus Mahagoni mit maßvoller Bronzeverzierung. Ein Konsolkasten von beachtenswerter Konstruktion wies dagegen reicheren Schmuck aus vergoldeter Bronze auf; Pilasterstreifen flankieren die Türen, ein Fries von Akanthusranken mit Sphynxen und Putten zieht sich darüber hin. Ein Schautisch mit eingelegten Elfenbeinschnitzereien war durch die Bezeichnung interessant (Nicolaus Crammer 1808). Zwei Uhren, eine in der Form eines von zwölf korinthischen Säulen getragenen Rundtempels von Joh. Casp. Hartmann in Wien, die andere in einem reichen, von Tiergestalten getragenen Gehäuse, auf welchem sich die Figuren des Romulus und Remus befinden, bewiesen die erstaunliche Leistungsfähigkeit der Wiener Uhrmacherkunst jener Zeit. Räuchergefäße, Girandolen und

[1]) Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1896, XI. Jahrg., S. 81 ff., 110 ff. und 153 f. — Katalog der Wiener Kongreßausstellung. — Eduard Leisching, Der Wiener Kongreß. Wien 1898.

Vasen, in effektvoller Weise aus Bronze, Gold, Marmor und Alabaster zusammengesetzt, fügten sich stilvoll in den Rahmen ihrer Umgebung ein. Von höchstem Interesse aber war ein Dejeuner aus der Porzellanfabrik Capo di Monte in Italien, ein Geschenk der Königin Karolina Maria von Neapel an die Fürstin Leopoldine, die Mutter des Feldmarschalls Johann I. v. Liechtenstein. Es ist weiß und mit einfachem Golddekor und Veduten aus der Umgebung Neapels verziert. Die Marke, ein in die Masse eingedrücktes N mit der Krone, bezeichnet die zweite Periode der Fabrik. Das Service dürfte den Formen und der Malerei nach um das Jahr 1770 entstanden sein und gibt uns den Beweis, daß Capo di Monte schon frühzeitig dem Klassizismus huldigte. Von den Porträten, welche das Liechtenstein-Interieur schmückten, müssen wir vor allem der Bildnisse des Fürsten Johann I. gedenken, des eleganten, lebenswahren Ölbildnisses von J. B. Lampi dem Jüngeren (Liechtenstein-Galerie Nr. 465), einer Ölminiatur, die den Fürsten in bürgerlicher Kleidung darstellt, und des Schabkunstblattes von J. P. Pichler, ferner des Bildnisses der Schwester des Fürsten, der Fürstin Maria Josefa v. Eszterhazy, von Angelika Kauffmann und eines Porträts, welches den Fürsten Moritz von Liechtenstein als Oberstinhaber des 6. Kürassierregimentes zeigt und von D. Weis nach Isabey gestochen wurde. Fürst Johann I. erscheint außerdem noch auf dem gegenwärtig in der Liechtensteinschen Bibliothek des Majoratshauses in der Bankgasse befindlichen Ölgemälde „Die Schlacht bei Aspern" von Johann Peter Krafft dargestellt. Dieses Bild ist eine kleinere Wiederholung des großen Gemäldes im Invalidenhause und wurde vom Künstler als Vorbild für Rahls Kupferstich ausgeführt. Auch die übrigen Ausstellungsräume enthielten zahlreiche bemerkenswerte Aquarelle und Stiche aus fürstlichem Besitze, welche die Zeitgenossen des Feldmarschalls, die welterschütternden Ereignisse der gewaltigen Zeit, aber auch Szenen aus dem gesellschaftlichen Leben jener Tage vor Augen führten.

Am 21. März 1904 wurde im Österreichischen Museum die Ausstellung von Altwiener Porzellan eröffnet, welche ein

farbenreiches und nahezu vollständiges Bild eines Zweiges des Kunstgewerbes bot, der beinahe durch ein Jahrhundert erfolgreich mit den Erzeugnissen Sèvres und Meißen wetteiferte[1]). In hervorragender Weise war auch der Fürst als Aussteller vertreten, indem er eine Reihe der kostbarsten Arbeiten aus seinem Privatbesitz wie immer in munifizenter Weise überließ. Der Bruder des Fürsten, Prinz Franz v. Lichtenstein, hatte in seiner Eigenschaft als Kurator des Museums das Ausstellungswerk ebenfalls kräftig gefördert. Die Gegenstände aus fürstlichem Besitze allein spiegelten schon ein vortreffliches Bild der Tätigkeit der Fabrik von der Zeit bald nach der Gründung bis zur höchsten Stufe ihrer Entwicklung wider. Der ältesten Zeit derselben gehörten zwei große, runde Schüsseln an, die am Rande mit chinesischen Blütenzweigen in Eisenrot, Grün, Blau, Violett und Gold und in der Mitte des Spiegels mit einer Blumenvase in geschmackvoller Weise dekoriert erscheinen und in der Masse und der gelblichen Glasur keineswegs auf Meißener Vorbilder hinweisen. Eine derselben trägt in Eisenrot die Inschrift Vieñae 17(2)5. Ebenfalls in die Periode, da noch der kaiserliche Hofkriegsagent Du Pacquier, welcher im Jahre 1718 die Fabrik gegründet hatte, die Leitung derselben innehatte, fallen die achteckige und die ovale Schüssel, deren Dekoration in lockeren Blumensträußen besteht[2]). An die Stelle von Chinoiserien sind bereits die sogenannten „deutschen", d. h. europäischen Blumen getreten. Das um 1780 entstandene schöne Tafelservice, das mit vielfarbigen Lorbeer- und Blumengewinden, mit Vögeln und Fruchtstücken in malerischer Gruppierung und mannigfacher Abwechslung anmutig geziert wird, verrät schon Anklänge an Sèvres. Als im Jahre 1784 Baron Konrad v. Sorgenthal an die Spitze der Fabrik trat,

---

[1]) Kunst und Kunsthandwerk. 1904, VII, S. 202 ff. und 267 ff. — Katalog der Ausstellung von Altwiener Porzellan. — J. Folnesics und Dr. E. W. Braun, Geschichte der k. k. Wiener Pozellanmanufaktur. 1907.

[2]) Die beiden Stücke gehören vielleicht zu dem Speiseservice, das Fürst Liechtenstein 1746 um 1000 Gulden aus den von Du Pacquier übernommenen Beständen kaufte. (Folnesics-Braun, S. 25.)

nahm sie einen ungeahnten Aufschwung. Zu Anfang dieser Periode machte sich der Einfluß von Sèvres stark geltend und das prächtige Liechtensteinsche Service, das in dem herrlichen, von innen herausleuchtenden Kobaltblau (bleu du roi), wie im Dekor die französische Anregung nicht verleugnet, beweist uns, daß die Wiener Fabrik in dieser Richtung vollständig auf der Höhe steht. Der königsblaue Grund des Tafelsgeschirrs erscheint mit dichten, goldenen Gitter- und Netzornamenten bedeckt, zwischen denen ovale Medaillons, die mit naturalistischen Blumensträußen dekoriert sind, ausgespart bleiben. Die ausgestellten Objekte gehören zu einem Speiseservice, das nach den Jahresmarken 84—87 in der Zeit von 1784—1787 für den Fürsten Alois I. Josef v. Liechtenstein geschaffen wurde. Allerdings gelten die Jahresmarken nur für den Scharfbrand, nicht aber hinsichtlich der künstlerischen Durchführung. Das Service bildet eine Zierde der in der Liechtenstein-Galerie untergebrachten keramischen Sammlung des Fürsten, es gehört zu den hervorragendsten Leistungen der Wiener Fabrik. Der Anschluß der dritten Periode derselben an die Formen des Klassizismus zeigt sich besonders in der Plastik, welche mit Vorliebe die reine Biskuitmasse als Imitation des weißen Marmors verwendete. Ein Beispiel hierfür ist die liebliche Gruppe, welche die Entführung der Europa darstellt und die uns lehrt, welche Reize die unter der geistigen Führung der Wiener Kunstakademie arbeitende Fabrik auf diesem Gebiete entfalten kann. Die Tendenz, der antiken Gefäßform soviel als möglich nahezukommen, zeigt sich an einer Serie von Henkelkrügen aus den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts. Sie besitzen gleich den beiden Fruchtkörben aus dem Jahre 1805 Grasdekor, der vom dichten Grün, aus dem das Rot des Klatschmohns und das Blau der Kornblume leuchtet, in immer spärlicher auftretende Halme übergeht, die ins blendende Weiß hineinragen. Der Reliefgolddekor ist von einer Virtuosität, welche nicht unwesentlich zum Ruhme des Altwiener Porzellans beigetragen hatte. Mit Ausnahme der in der ersten Periode entstandenen Stücke erscheinen sämtliche aus fürstlichem Besitze stammenden Objekte mit der in der Zeit von zirka 1750—1825 im

Gebrauch gestandenen Blaumarke unter der Glasur, dem Österreichischen Bindeschild, bezeichnet[1]).

Einen anderen, nicht minder hervorragenden Teil der kunstgewerblichen Sammlungen des Fürsten lernte man in der Ausstellung von älteren japanischen Kunstwerken (1905) genauer kennen. Es war eine Sammlung von Porzellangefäßen und Figuren aus Arita und Imari in der Provinz Hizen, welche an Umfang und Kunstwert in Österreich nicht ihresgleichen haben dürfte. Die Figuren, Vasen, Schüsseln, Teller, Flaschen usw., die meist aus der Blütezeit der japanischen Porzellanindustrie stammen, bildeten, zu effektvollen Gruppen vereinigt, infolge ihrer Schönheit und Unversehrtheit den Glanzpunkt der gesamten Ausstellung. Bei dem einen Teile der Gefäße, auf welchen in geschmackvoller Weise nur spärlich Malereien in Eisenrot, lichtem Seegrün und hellem Blau verteilt sind, konnte man insbesondere die vorzügliche Glasur und die Güte des Scherbens, bei dem anderen Teile derselben wieder die reiche Ornamentik, welche in glühender Pracht die ganze Fläche überzieht, bewundern. Hier tritt zu Eisenrot ein sattes Blau und Gold, aber auch Schwarz, Violett und Grün, allerdings in kleinerem Maße. Päonien- und Chrysanthemenblüten, Zweige des Kirsch- und Granatbaumes bedecken die Fläche; nur hie und da sind einzelne Stellen, die Darstellungen von Landschaften, Blumensträußen oder auch Tieren enthalten, ausgespart[2]).

[1]) Einem Mitgliede des fürstlichen Hauses, der Herzogin Maria Theresia v. Savoyen-Carignan, gebornen Fürstin v. Liechtenstein, war die ehemalige kaiserliche Porzellanfabrik zu besonderem Danke verpflichtet. Sie hatte derselben im Jahre 1751 ihr der Fabrik gegenüber gelegenes Haus samt dem dazugehörigen Garten um eine unbedeutende Summe (1000 Gulden) unter der Bedingung überlassen, daß die Anstalt dafür zwei Stiftungsplätze für Zöglinge, die sich im Porzellanfach ausbildeten, errichten sollte. Die Verfügung über diese Stiftungsplätze blieb dem jeweiligen Regierer des Hauses Liechtenstein überlassen. Nach der Aufhebung der Fabrik (Parlamentsbeschluß vom Jahre 1863) wurden sie in ein Stipendium für einen Schüler der Kunstgewerbeschule des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie umgewandelt. (J. v. Falke, Die k. k. Wiener Porzellanfabrik. 1887, S. 13. — Mitteilungen des Österreichischen Museums. 1882, XVII. Jahrg., S. 202.)

[2]) Katalog der Ausstellung von älteren japanischen Kunstwerken. 1905.

Die beste Gelegenheit, den Besitz des Fürsten an Gegenständen der asiatischen Töpferkunst kennen zu lernen, ergab sich auf der orientalisch-keramischen Ausstellung im Orientalischen Museum (1884)[1]. Ein ganzes großes Gemach war voll des schönsten und seltensten Porzellans aus den Sammlungen des Fürsten. Es waren wohlgezählte 350 Objekte, die aber nur einen Teil, eine Auswahl aus dem vorhandenen Vorrat darstellten, welche der Fürst den Leitern der Ausstellung nach ihrem Belieben freundlichst gestattete. Abgesehen von den Prachtwerken der japanischen Keramik, waren es besonders die Produkte der chinesischen Porzellanindustrie des 17. und 18. Jahrhunderts, welche den Kunstfreund anzogen. In seltenen, wohlerhaltenen Exemplaren waren die verschiedensten Perioden in allen Arten ihrer Erzeugnisse vertreten. Von den im Scharffeuer hergestellten Stücken konnte man vor allem die höchst seltenen Statuen aus weißem Porzellan (blanc de chine) älteren Datums, die Gefäße aus Celadon- und Forellenporzellan, geflammte, gesprenkelte und craquelierte Poterien und schließlich Schalen und Vasen mit eingravierten oder im Relief gearbeiteten Verzierungen bewundern, von den Gefäßen mit Muffeldekor (Halb-Scharffeuerfarben) ragten hauptsächlich die farbenreichen, effektvollen Vertreter der famille verte und der famille rose hervor, die im 18. Jahrhundert, als die Vorliebe für chinesisches Porzellan an den europäischen Fürstenhöfen aufs höchste gestiegen war, durchs Bizzare, Kapriziöse, Barocke ihrer Formen und Dekoration so großen Anklang fanden. Auch Stücke, die deutlich europäischen und persischen Einfluß bekunden, waren durch hübsche, mit außerordentlicher Feinheit durchgeführte Gefäße vertreten. Eine reiche Auswahl farbenprächtiger persischer Fliesen schloß sich an die Produkte der ostasiatischen Keramik an. Im Jahre 1906 fand in den Räumen des Museums eine Spitzen- und Porträtausstellung statt[2]. Fürst Johann von

[1] Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1884, XIX. Jahrg., S. 268 ff., 1885, XX. Jahrg., S. 296 ff. — Allgemeine Kunstchronik. 1884, VIII, S. 785 ff., 893 ff. und 913 ff. — Kunstgewerbeblatt. 1885, I, S. 25 ff.

[2] Katalog der Spitzen- und Porträtausstellung. S. 73 ff. — Kunst und Kunsthandwerk. 1906, IX, S. 253 ff. — Das Vaterland. Wien 1906,

Liechtenstein hatte eine größere Anzahl von Porträten, die sonst im Schlosse zu Feldsberg aufbewahrt werden, bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Eine Reihe tüchtiger, teilweise schon vergessener Künstler, besonders aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, trat mit Werken vor die Öffentlichkeit, die nicht nur dem Kunstfreunde, sondern auch dem Forscher auf dem Gebiete der österreichischen Kunstgeschichte eine Fülle von Neuem boten. Aus der Zeit Maria Theresias stammte zunächst ein Bildnis der großen Kaiserin von einem unbekannten Meister, welches ihre frischen Gesichtszüge in sprechender Natürlichkeit zeigt. Ein Brustbild des Fürsten Kaunitz im Staatskleide mit dem Orden des goldenen Vlieses, ebenfalls von einem nicht genannten Künstler, und das Porträt des Fürsten Josef Wenzel von Liechtenstein in Rüstung mit Hermelinmantel und Feldherrnstab aus dem Jahre 1761, von dem Darmstädter Hagelgans, stellen zwei ihrer berühmtesten Zeitgenossen dar. Von einem unbekannten Maler rührt das machtvolle Bildnis der Herzogin Maria Theresia von Savoyen-Liechtenstein her, von treffender Charakteristik in den feinen Zügen und imposanter Pracht in Toilette, Schmuck und der farbenreichen dekorativen Umrahmung. In ganzer Figur ist Kaiser Josef II. auf einem Gemälde dargestellt, in welchem der gefeierte Lieblingsmaler der Theresianischen Epoche, Martin von Meytens, besonders in der Wiedergabe der Gesichtszüge und des Stofflichen in dem mit Goldstickereien geschmückten Kleide seine ganze Kunst offenbart. Das edle Antlitz des Kaisers hat der Römer Pompeo Girolamo Batoni in einem Bilde festgehalten, welches Josef II. im Vereine mit seinem Bruder Leopold II. darstellt. Im Hintergrunde erscheinen die Peterskirche und die Engelsburg. Von großem Interesse für die Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein ist ein Gruppenporträt, welches den Kaiser in Gesellschaft des Generals Lacy, der Fürstinnen Franz und Karl Liechtenstein, der Fürstin Clary, der Gräfin Therese Kinsky und Ernst Kaunitz und des Fürsten Rosenberg zeigt. Diese acht Personen sind sitzend um

Nr. 96, S. 1f. und Nr. 103, S. 1f. — Kunstchronik. N. F. 1906, XVII, Sp. 325f. und 394.

einen runden Tisch gruppiert, der sich in einem mit schlichten Tapeten verkleideten, einfach ausgestatteten Gemach befindet. Wenn uns auch die Anordnung der Personen einförmig, deren Haltung etwas steif erscheint, so drückt sich doch in der charakteristischen Durchbildung der Köpfe, wie in der Durchführung der hellfarbigen, harmonisch zusammenstimmenden Gewänder ein nicht zu unterschätzendes Talent aus. Zu den bedeutendsten Stücken der Ausstellung zählt das Bildnis des Fürsten Franz Josef von Liechtenstein von dem Schweden Chevalier Alexandre de Roslin (1778). Warme Farbentöne durchziehen das Bild, welches die in heiterer, ungezwungener Lebendigkeit prangenden Mienen in weicher und feiner Modellierung wiedergibt. In gleicher Weise fesselt uns das geistreiche Porträt des Fürsten Alois I. von Liechtenstein von einem unbekannten Meister. Die bunte Weste wirft pikante Reflexe auf den dunkelgrünen Sammetrock. Ein kleines, reizendes Bild der Prinzessin von Lamballe in weißem Kleide mit blauer Masche, an einem Schreibtische sitzend, in einem Interieur, in welches sich ihre anmutige Erscheinung wunderbar einfügt, von Anton Hickel (1788) verdient ebenfalls Beachtung. In dieselbe Zeit fällt das poetische Bildnis der Fürstin Karoline Liechtenstein-Manderscheid von dem Wiener Anton Grassi. Das geistvolle Antlitz mit dem üppigen, leicht gepuderten Haar, die duftige, weiße Kleidung mit dem hellblauen Gürtel und die Landschaft im Hintergrunde vereinigen sich in kühler, zarter Farbenstimmung zu einem der bemerkenswertesten Werke jener Epoche. Der Rahmen ist eine herrliche Arbeit im Stile Ludwigs XVI. Treffliche Beispiele für die Bildnismalerei der klassizistischen Periode um das Jahr 1800 sind drei liebliche Kinderporträts von einem unbekannten Künstler, eine Prinzessin Liechtenstein in weißem Kleide mit blauen Bändern, mit einem Korbe voll Erdbeeren, den Landgrafen Emanuel von Hessen, gekleidet in schwarzen, grün geputzten Atlas, und Gaetano Cavazuti, Sohn des Pietro Cavazuti, darstellend. Der zehnjährige Knabe im lila Kleidchen mit rosa Kragen und Schärpe und grauem Hut, das niedliche Köpfchen mit den großen, sprechenden Augen von blonden Locken umrahmt,

von naiver Unschuld in der Haltung, hat dem Meister Gelegenheit geboten, ein Kunstwerk ersten Ranges zu schaffen. In unsere Zeit herein reicht Franz Schrotzberg mit dem eleganten und im Kolorit anmutigen Bildnis, welches Seine Majestät den Kaiser Franz Josef I. in jungen Jahren darstellt.

Einen hervorragenden Platz unter den vom Museum veranstalteten Spezialausstellungen nimmt die Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten (1907) ein [1]). Dieselbe enthielt aus dem Besitze des Fürsten eine Reihe bemerkenswerter Objekte fremdländischer Erzeugung, aber auch interessante Leistungen aus unserem Vaterlande, die bei dem Umstande, als der Besitzstand an älteren österreichischen Werken in Edelmetall nicht allzu bedeutend ist, um so größere Beachtung verdienten. Ein Teil der von Seiner Durchlaucht gesendeten Werke war bereits in den entsprechenden Ausstellungen in Brünn (1886) und Troppau (1904) zu sehen. Von den im Österreichischen Museum zur Schau gestellten Kunstwerken nennen wir zunächst einige beachtenswerte, besonders schöne Gefäße aus vergoldetem Silber von süddeutscher Herkunft, und zwar eine Deckelkanne, die in den acht Feldern des Mantels Allegorien der Tugenden, umgeben von Renaissance-Rankenornamenten, und auf dem Deckel eine männliche Figur zeigt (Beschauzeichen Ulm, Mitte des 16. Jahrhunderts, Meisterzeichen A. R.), eine Trinkschale, bestehend aus einem in vergoldetem Silber gefaßten Straußenei, auf dem Fuße und dem Deckel ein getriebener Tulpenfries, auf dem Deckel ein reizender Putto aus Elfenbein (Ulm, G. P., 17. Jahrhundert), und eine Deckelkanne, deren Mantel in sechs Feldern Figuren der Planeten enthält, die von reichen Ornamenten aus durchbrochenem, geschmiedetem Silber umgeben sind (Augsburg, M. H., 16. Jahrhundert) [2]). Ein herrliches Werk der Augs-

[1]) Katalog der Ausstellung alter Gold- und Silberschmiedearbeiten im k. k. Österreichischen Museum. — Dr. Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen. Frankfurt a. M. 1890. — Kunst und Kunsthandwerk. 1904, VII, S. 496ff., 1907, X, S. 317ff. und 438ff. — Neue Freie Presse. 14. April 1907, S. 13f., 21. Mai 1907, S. 1ff.

[2]) Photographien, herausgegeben vom k. k. Österreichischen Museum. IV. Serie, Blatt 307.

burger Kunst aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts ist eine machtvolle Reiterfigur aus Silber (Meistermarke R. G.), die in der Figur des Reiters, der in Allongeperücke, Panzer und wallendem Mantel, das goldene Vlies auf der Brust, dargestellt erscheint, wie in dem sich aufbäumenden, kräftigen Pferde voll individuellen Lebens ist. Wir vermuten, daß der Dargestellte Fürst Karl I. von Liechtenstein († 1627) ist, auf dessen Bestellung das Werk gearbeitet worden sein dürfte, und regen zu diesem Zwecke eine Vergleichung der Figur mit den überkommenen Bildnissen des Fürsten an. Das auf dem Sockel angebrachte Liechtensteinsche Wappen datiert allerdings erst aus viel späterer Zeit, da die Fürsten bereits das Wappen von Ostfriesland in ihr Familienwappen aufgenommen hatten. Ein außerordentlich graziöses Werk ist die aus vergoldetem Silber hergestellte Wiener Deckelkanne mit Rollwerk, Früchten und Köpfen in getriebener Arbeit (Grazer Repunze, J. G., 1534). Aus dem 16. Jahrhundert stammten zwei Kokosnußbecher mit gravierten Rankenfriesen auf der Montierung (Graz, Meistermarken k und K). Als ein besonders reizendes Werk seiner Art verdiente ein Nautilusbecher mit schön geschnittener Muschel und zierlich geformtem Fuß mit getriebenem Laubwerk Beachtung (Prag, in der Muschel ein graviertes Wappen mit der Jahreszahl 1649) [1]). Bevor wir zu den Arbeiten der Wiener Goldschmiede in späterer Zeit übergehen, wollen wir noch einen Pokal mit getriebenen Engelsköpfen, Girlanden und ornamentalem Rankenwerk erwähnen (Schärding, um 1600, G. S.), der zu den wertvollsten altösterreichischen Arbeiten zählt. Einen interessanten Bestandteil der Abteilung für religiöse Kunst bildete ein schön geformtes und reich ornamentiertes Ciborium, das am Fuße und an der Verschalung der Cupa je drei ovale Medaillons mit Darstellungen aus der Passionsgeschichte enthält (Wien, 1727, J. M. — vielleicht Johann Leopold Mayr) [2]). Eine typische Arbeit im Empirestile ist der glatte, schlanke, silberne Leuchter (Wien, 1807, A K) von

---

[1]) Troppauer Katalog, Abbildung 18 und 19. — Photographien, herausgegeben vom Österreichischen Museum. I. Serie, Nr. 129.

[2]) Abgebildet in „Kunst und Kunsthandwerk". 1904, VII, S. 503.

Anton Köll (Meister seit 1797). Von ausnehmender Schlichtheit der Form ist auch die ganz schmucklose, silberne Ampel (Wien, 1822, Adler und Mayerhofer), auf deren Bauch ein Doppelwappen und die Jahreszahl 1822 eingraviert erscheinen. In trefflicher Weise war die Kunst der Biedermeierzeit durch einige interessante Arbeiten vertreten. Wir nennen zunächst einen schön geformten, wellenförmig gebuckelten Brotkorb mit Volutenhenkeln, mit dem Wiener Beschauzeichen 1840 (?) und dem Meisterzeichen CONRAET . . . (Conraetz ?) versehen. Als einen der fruchtbarsten und charakteristischesten Meister des Vormärzes müssen wir Stephan Mayerhofer betrachten. In verhältnismäßig bescheidener Weise hat er das Oberskännchen (Wien, 1837, STM.) am Rande mit Volutenornamenten und am Bauche mit naturalistischen, getriebenen und punzierten Blumen verziert. In ungewöhnlich reichem Maße ist dagegen der Fuß eines kelchförmigen Silberpokales (Wien, 1837, ST. M.) mit vielverästeltem, punziertem Rankenornament verziert. Aufs höchste erscheint die Kraft des phantasievollen und außerordentlich leistungsfähigen Künstlers in einer aus vergoldetem Silber gebildeten, prächtigen Deckelvase (Wien, 1837, ST. M.), einem Rennpreise, gesteigert. In den stark geschwungenen Formen und den reichen, aufgelegten Rocailleornamenten feiert das üppigste Rokoko eine fröhliche Auferstehung. Das Werk ist bemerkenswert für die Strömungen im damaligen Kunstgewerbe, das im Gegensatze zu den so schlichten Formen des Biedermeierstiles mit Vorliebe immer wieder auf die anmutige Kunst einer längst entschwunden scheinenden Epoche zurückgriff und in dieser Hinsicht Werke schuf, wie sie jene Zeit in Formengebung und Ornamentik nicht kapriziöser ersinnen konnte. Der Geschmack und die bedeutende handwerkliche Tüchtigkeit der Wiener Goldschmiede jener Zeit springen um so klarer ins Auge, wenn man diesen Arbeiten die Erzeugnisse anderer Kunststätten zur Seite setzt, wie z. B. die in Silber getriebene Londoner Teekanne und die dazugehörige Obertasse (Jahresbuchstabe r — 1832 —, J. A.), deren Felder mit Rocaillekartuschen und Vögeln in einer Landschaft geziert sind. Gleichwohl müssen wir auch diese Werke im Stile des zweiten Rokokos

und des sogenannten Naturalismus der dreißiger Jahre mit Aufmerksamkeit betrachten, da sich nur wenig altenglisches Silber auf dem Kontinente befindet.

Die Sorgfalt, mit welcher der Fürst darauf bedacht war, durch wertvolle Schenkungen die Sammlungen des Museums und der Bibliothek zu erweitern, wird jeder Kunstfreund schon aus dem Grunde zu schätzen wissen, da es bei uns weniger als anderswo üblich ist, für öffentliche Sammlungen großherzige Widmungen zu machen. Die Auswahl der den Zwecken des Museums besonders entsprechenden Gegenstände hat Seine Durchlaucht mit einer Sachkenntnis und in einer feinsinnigen Weise getroffen, welche die Bewunderung aller, die für den Fortschritt auf dem Gebiete der künstlerischen Kultur unseres Volkes wirken, hervorrufen muß. Wir wollen nur auf die hervorragendsten der dem Museum zugewendeten Objekte hinweisen [1]).

Eine höchst bedeutende Bereicherung hat die Dosensammlung des Museums durch Überlassung einer Bonbonnière und einer Tabaksdose aus Gold, beide Werke des Henri Desiré van Blarenberghe (1734—1812), erhalten. Die Dosen stammen aus der Doubléschen Sammlung in Paris, die im Jahre 1881 versteigert wurde und die wegen ihres Reichtums an Arbeiten aus der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts berühmt war, und dürften um das Jahr 1770 entstanden sein. Die runde Bonbonnière, mit Pilastern, Perlornamenten und Bandverschlingungen geschmückt und in den Füllungen über Guillochierung im zartesten Blaugrau emailliert, enthält auf dem Deckel eine Miniatur, ein ländliches Fest mit mehr als achtzig Figürchen, ein Werk wunderbarer, minutiösester Ausführung. Die rechteckige Tabaksdose, mit grünem Email über Guillochierung, ist mit einem reizenden, humorvollen Bildchen geziert, das den Besuch von Städtern in einem Bauernhof darstellt (Saal I, Kasten 30).

---

[1]) Führer durch das k. k. Österreichische Museum für Kunst und Industrie. 1901. — Jahresberichte des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. 1879—1896. — Mitteilungen des Österreichischen Museums. 1880, XV, S. 55 und 233, 1881, XVI, S. 300, 1882, XVII, S. 18, 1884, XIX,

Gegen siebzig Objekte der keramischen Sammlung (Saal II und IV) verschiedenster Herkunft und Entstehungszeit sind Geschenke des Fürsten. Die bemerkenswertesten derselben seien im folgenden kurz angeführt: Eine rotfigurige attische Amphora und eine antike Erosstatuette aus Ton, spanische Fliesen und Teller, teils aus dem 16. Jahrhundert, teils modern, ferner italienische Fayencen, worunter besonders eine Majolikaschale mit Wappen und Hippokampen (Padua, 16. Jahrhundert), eine braune Majolikaschüssel, mit einem Wappen im Fond, Löwenfiguren und Rankenornamenten am Rande und Inschriften geziert, bezeichnet „Papiae 1678", und eine Tonschüssel mit bischöflichem Wappen und der Bezeichnung „Pavia 1687" hervorragen, und endlich zahlreiche moderne Erzeugnisse der englischen Töpferei, Fliesen, Schüsseln und Teller aus Fayence und Porzellan, besonders aus den Fabriken Copeland und Minton. Für den Fürsten selbst wurden die mit zartem Goldrande versehenen, weißen Teller, die in der Mitte das Monogramm desselben mit der Krone darüber zeigen, bei Daniell in London erzeugt. Aber auch die asiatische Keramik, die französische und deutsche Fayenceproduktion, wie die deutsche Porzellanindustrie (Wien, Meißen, Berlin) sind durch einzelne interessante Objekte vertreten. Wohl den ersten Rang unter den Schenkungen auf diesem Gebiete dürfte ein hochgeschätzter, silbergrauer Steinzeugkrug, eine sogenannte Schnelle, von Siegburg einnehmen; er ist ausgezeichnet erhalten und übertrifft die ähnlichen Stücke in den Sammlungen des Museums weitaus an Bedeutung. Seinen interessanten Schmuck erhält das Werk durch die dreimal wiederholten, scharf geprägten Reliefs, die Christus am Brunnen, die heilige Helena und den guten Hirten darstellen. Die auf dem Kruge angebrachte Marke H H wird auf Hans Hilgers gedeutet, der vergoldete Silberdeckel mit geätzten Ornamenten ist eine spätere Zutat des aus dem Jahre 1570 stammenden Gefäßes, das schon durch seine Höhe (352 mm) imponiert. Für die Glassammlung des Museums (Saal III) widmete der Fürst einige mit Wappen versehene Glasgemälde

S. 21, N. F. 1886, I, S. 202, 1887, II, S. 450f., 1891, VI, S. 529, 1892, VII, S. 209, 1893, VIII, S. 434 und 485, 1894, IX, S. 193, 1895, X, S. 325.

des 16. Jahrhunderts und eine größere Anzahl von englischen, französischen, böhmischen und venezianischen Gläsern. Unter den letzteren verdienen die bemerkenswerten Versuche der Wiederbelebung der alten Venezianer Glasmacherkunst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts durch die Compagnia Venezia-Murano besondere Aufmerksamkeit (5 Kopien alter Gefäße von Francesco Toso).

Auch der Sammlung von Gegenständen aus unedlem Metall (Saal IV) wurden von dem Fürsten mehrere wertvolle Gegenstände zugewendet. Wir heben zunächst einige bedeutende Bronzen aus der Zeit der italienischen Hochrenaissance hervor, eine vortreffliche Reduktion der antiken Ringergruppe in der Tribuna der Uffizien zu Florenz und die Tür eines Sakramentshäuschens, mit der in der strengen Art der Lombardi ausgeführten, schön komponierten Darstellung der Grablegung Christi [1]), sodann zwei Türgriffe in Form von Tierköpfen mit Ringen im Rachen, spanische Arbeiten des 16. Jahrhunderts, und schließlich einige hervorragende Werke der französischen Bronzebildnerei, zwei Sphinxstatuetten von einer Kamingarnitur aus dem 18. Jahrhundert und mehrere moderne Plastiken von Barye in Paris (Gaston de Foix, Theseus mit dem Minotaurus, Löwe und Löwin). Hieran reihen sich zwei nach antiken Sarkophagreliefs gebildete, große Bleireliefs aus dem Anfange des 19. Jahrhunderts, darunter eines mit der Darstellung von Orestes und Pylades auf Tauris.

Außerordentlich bereichert wurde durch den Fürsten auch die Möbelsammlung des Museums, insbesondere jener Teil derselben, welcher die Werke der italienischen Renaissance umfaßt (Saal VI). Aus dem 16. Jahrhundert stammen zwei Intarsiabilder, von denen das eine das abgeschlagene Haupt des Apostels Paulus zeigt. Schöne Werke der Holzbearbeitung aus derselben Zeit sind drei Truhenwände und eine prächtige Truhe, die in reicher, hocherhabener ornamentaler Umrahmung zu beiden Seiten eines Engelkopfes Reliefs, Putten im Kampfe

[1]) Kunst und Kunsthandwerk. 1907, X, S. 533. — Das Werk ist auch im „Führer durch das k. k. Österreichische Museum“ (nach S. 134) abgebildet.

mit Bären, enthält. Eine zweite interessante Truhe, eine Florentiner Arbeit aus dem 15. Jahrhundert, ist mit Holzintarsia geschmückt. An diese Gegenstände schließen sich an: Ein farbenreiches Prunkschränkchen mit Lackbemalung im orientalisierenden Charakter und Steininkrustation und ein Bilderrahmen, beide Venezianer Arbeiten, und ein massiger Stuhl aus dem Palazzo Riccardi in Florenz. Eine reizende Arbeit ist ein spanischer Kabinettsschrank aus dem 17. Jahrhundert, mit Metallbeschlägen und Rankenornamenten in Intarsia aus dunklem Holz und Bein geziert. Von den übrigen Schenkungen sind die modernen englischen Möbel, teils nach Motiven der Gotik und der Spätrenaissance, teils im Empirestil gearbeitet, beachtenswert. Eine Sonderstellung nimmt eine gewaltige schottische Kredenz von Eichenholz ein. Zwei kleinere Arbeiten, eine aus Italien stammende, bemalte Kassette (16. Jahrhundert) und ein modernes japanisches Elfenbeinkästchen mit Malerei in Goldlack sind im VIII. Saal ausgestellt.

Unter den im Saal VII aufbewahrten Gegenständen der Textilsammlung heben wir als Geschenke des Fürsten hervor: Ein Antependium in Applikationsstickerei, eine italienische Arbeit des 16. Jahrhunderts, eine bemalte venezianische Gonfalonierenfahne aus roter Seide (18. Jahrhundert), etliche orientalische Webereien und Stickereien, darunter zwei persische Arbeiten, in Gold und bunter Seide auf Leinwand gestickt, ein Kinderkleid aus sogenannten Solspitzen und Netzarbeiten aus Spanien, schließlich einen Gobelinbehang, eine deutsche Arbeit des 16. Jahrhunderts.

Äußerst wertvoll sind auch die Widmungen des Fürsten für die Sammlung von Skulpturen in Stein, Terrakotta, Gips und Holz (VIII. Saal). In die Schule Donatellos gehört die bemalte Tonbüste, die in schlichter Weise und unübertroffener Lebenswahrheit einen Franziskanermönch darstellt [1]). Aus der Schule der Robbia stammt die Büste eines Diakons aus Gips. Besonders bemerkenswert ist ein vergoldetes und bemaltes, ansprechendes Marmorrelief des fruchtbaren Mino da Fiesole.

---

[1]) Abgebildet im „Führer durch das k. k. Österreichische Museum“ (nach S. 194).

Es stellt die Madonna mit dem Kinde dar und zeichnet sich durch den Liebreiz der Dekoration und die Naivität der Figuren aus. Der Holzrahmen, der das Relief umschließt, ist eine moderne Arbeit im Stile der Frührenaissance. Von einem oberitalienischen Grabmal des 15. Jahrhunderts rühren zwei Engel aus Macigno her, der eine eine Infel, der andere einen Hirtenstab tragend. Die beiden schlanken Gestalten in den knitterigen Gewändern und mit ihrem schwärmerischen Gesichtsausdruck erinnern noch an die Gebilde der gotischen Plastik. Oberitalienischer Herkunft sind ferner zwei in Sandstein gearbeitete Friesabschnitte, von welchen der erste Putten und wappenhaltende Greife, der zweite Seelöwen und Wappen enthält. Ein anschauliches Bild von der Plastik des Quattrocento in Venedig geben drei reizvolle Reliefs von dem Altarvorsatze der Kirche San Trovaso, die in flachem, medaillenartigem Relief Engelkinder voll naiver Anmut in den Köpfen und Gebärden wiedergeben. Dem Mailänder Bambaja wird ein Marmorrelief mit der Madonna und Engeln, die das Kind anbeten, zugeschrieben. Die Holzskulptur Italiens in jener Epoche repräsentieren ein Wandaltärchen mit bemalten Reliefs und eine Gruppe in Hochrelief, die Madonna mit dem Kinde, reich vergoldet und polychromiert. Sämtliche angeführten Kunstwerke lassen deutlich das tiefe Verständnis des Fürsten für die Kunst der Frührenaissance in Italien erkennen, für jene große Zeit, in welcher die Plastik eine Mannigfaltigkeit und einen Reiz offenbart, den die Bildner der Hochrenaissance in ihren Werken nie erreichten. Einen leisen Hauch dieser Epoche verspürt man auch in einem wertvollen Werke der modernen Plastik, der Marmorstatue von Gustave Deloye, die bei ihrer ersten Aufstellung zu Paris im Salon von 1879 und dann im Wiener Künstlerhause (1880) gerechtes Aufsehen erregte. Sie stellt in der Figur eines nackten, lorbeerbekränzten Knaben mit einer chryselephantinen Pallas auf der Rechten, einem Schild mit dem Wappen des Liechtensteinschen Hauses in der Linken und dem Gerät der Malerei und Plastik zu seinen Füßen den Genius des fürstlichen Geschlechtes dar, der die Künste beschützt. Der Künstler betont in seinem Werke gleich Verrocchio die noch

unausgebildeten Proportionen des jugendlichen Alters und ist bestrebt, in der ganzen Anlage der Figur, wie in der naturalistischen Durchbildung derselben den Meistern der Frührenaissance nahezukommen[1]). Eine ebenso interessante Schöpfung der neueren Bildhauerkunst ist die lebensgroße, wundervolle Porträtstatue des englischen Historikers Thomas Carlyle aus Terrakotta von Josef Edgar Böhm. Die sitzende Figur mit dem intim durchgebildeten Kopf ist fein individualisiert, mit gesundem Realismus behandelt und von malerischer Wirkung. Das Bildwerk trägt auf der Rückseite der Stuhllehne die Bezeichnung: Thomas Carlyle. 1874. — J. E. Böhm fecit[2]).

Auch die reichhaltige Bibliothek des Museums verdankt dem Fürsten eine bedeutende Vermehrung ihrer Schätze durch die Schenkung von kostbaren Büchern kunsthistorischen Inhaltes und wertvollen Kunstblättern. Zu letzteren gehören zahlreiche vorzügliche Photographien nach Gebäuden, Skulpturen und Gemälden Italiens (Rom, Florenz und Venedig), aber auch Reproduktionen von Kunstschätzen Tirols und Steiermarks, in erster Linie jedoch die Originalaufnahmen

[1]) Deloye, der im Jahre 1873 bei der plastischen Ausschmückung des Wiener Ausstellungspalastes tätig war, wurde besonders durch seine Werke der Kleinplastik in Wien so bekannt, daß er hier längeren Aufenthalt nahm. Fürst Johann von Liechtenstein stellte ihm zuerst im Gartenpavillon und nachdem dieser demoliert worden war, einen Raum im Sommerpalast in der Roßau zur Verfügung. Das prunkhaft ausgestattete Atelier konnte sich mit dem Makarts messen. Außerordentlich frei zeigte sich sein künstlerischer Geist in den für den Eisenguß bestimmten, lebensgroßen Modellen zweier florentinischen Jünglinge, die den Wintergarten des Fürsten zu Eisgrub schmücken sollten. Sie sind ernst und streng komponiert, von herbem, aber großartigem Charakter. Von großem Reize sind ferner vier mächtige Gartenvasen, die im Liechtensteingarten aufgestellt werden sollen. Sie zeigen in den Frucht- und Blumensträngen, die sie umkränzen, und in ihrer figuralen Ausschmückung den feinen dekorativen Geschmack des Künstlers im glücklichsten Lichte. (Kunstchronik. 1875, X, Sp. 114ff., 1881, XVI, Sp. 297.)

[2]) Das Werk des in London tätigen Meisters war auf der Internationalen Kunstausstellung im Wiener Künstlerhause im Jahre 1882 ausgestellt. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1882, XVII, S. 250. — Kunstchronik. 1883, XVIII, Sp. 165.) — Die nach demselben gegossene Bronzestatue Carlyles ist auf dem Thames-Square zu London aufgestellt.

(Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen) künstlerisch bedeutender Objekte, welche im Auftrage Seiner Durchlaucht von tüchtigen Künstlern hergestellt wurden. Auch hier tritt wieder die Vorliebe des Fürsten für die Erscheinungen der italienischen Kunst im Zeitalter der Renaissance hervor. Unter diesen Blättern seien erwähnt: Die Aufnahmen von Intarsiaarbeiten in Pisa und Pavia, Decken- und Pilastermalereien in Florenz, Rom und Siena, Deckengemälden im Palazzo ducale zu Mantua und im Dogenpalast zu Venedig, venezianischen Skulpturen, Details aus einem römischen Bade und schließlich von Wand- und Plafondsdekorationen der Casa Farnesina in Rom, des im Jahre 1879 im Gartengrunde der Villa Farnesina aufgefundenen Hauses, das vermutlich eine Villa des Augusteischen Geschlechtes war[1]). Die zuletzt erwähnten Blätter, teils Originalaufnahmen, teils Rekonstruktionsskizzen, stammen von dem Professor Adolf Ginzel, der dieselben als junger Architekt auf einer Studienfahrt durch Italien mit unverdrossenem Eifer verfertigte und dem es gelang, mit feinem künstlerischen Scharfblick die Frage nach der Gesamtkomposition der Tonnenwölbung mit ihren prachtvollen Stukkoreliefs zu lösen. Das nach sorgsamer Erwägung gewonnene Totalbild der einen Tonnendekoration hat Ginzel in einem Tableau dargestellt, welches gleichfalls in den Besitz des Fürsten überging. Tiroler Kunstwerke stellen zwei Aquarelle dar, und zwar eines die Dekorationsmalerei im Erker des Fürstenzimmers im Schlosse Velthurns, ein anderes eine kirchliche Glasmalerei (Maria mit dem Kinde und Donatoren) aus Gries bei Bozen (1514).

Bei der regen Anteilnahme des Fürsten für das Gedeihen des Museums ist es selbstverständlich, daß derselbe auch bei allen anderen Aktionen bereit war, werktätige Mithilfe zu leisten. Als der Verein zur Förderung der Kunstgewerbeschule des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie gegründet wurde, um bedürftigen und talentierten Schülern seine Unterstützung zu leihen, widmete der Fürst, dessen Wohltätigkeit keine Grenzen kennt, einen namhaften Beitrag für

[1]) Mitteilungen des Österreichischen Museums. N. F. 1889, IV. Jahrg., S. 354f. und 374ff.

die Zwecke der segensreich wirkenden Vereinigung[1]). Als man daranging, dem ersten Direktor des Museums, Rudolf v. Eitelberger, durch den Bildhauer H. Klotz und dem Erbauer des Museums, Heinrich Freiherrn v. Ferstel, durch V. Tilgner im Stiegenhause Denkmäler zu errichten, leistete ebenfalls Seine Durchlaucht hohe Beiträge, um die Ausführung der Denkmäler zu ermöglichen[2]). Die Dankbarkeit, welche alle diejenigen, denen das Gedeihen des Museums am Herzen liegt, dem Fürsten gegenüber beseelt, kam besonders gelegentlich des fünfundzwanzigjährigen Jubiläums des Instituts zum Ausdruck. Bei der am 31. März 1889 stattgefundenen Festsitzung gedachte der Präsident des Kuratoriums, Graf Edmund Zichy, in warmen Worten des Ehrenpräsidenten des Österreichischen Museums, des Fürsten Johann v. Liechtenstein, welcher den hohen Sinn für Kunst jederzeit bewährt hat. Es wurde beschlossen, an Seine Durchlaucht eine Adresse zu richten, welche den Dank für die zahlreichen Widmungen und Geschenke, die der Fürst der Anstalt seit ihrem Bestande zukommen ließ, in tiefgefühlten Worten aussprach[3]).

Das Franzens-Museum in Brünn.

Fürst Johann von Liechtenstein zählt auch zu den hervorragendsten Gönnern des Franzens-Museums in Brünn[4]); ja man kann ihn geradezu als den einzigen Privatmann betrachten, der in der neuesten Zeit für die Vermehrung der Sammlungen überhaupt in größerem Maße wirkte. Besonders die Gemäldesammlung des Museums, die seit dem Jahre 1881 durch

---

[1]) Mitteilungen des Österreichischen Museums. 1868/69, IV. Jahrg., S. 350.

[2]) A. a. O. 1885, XX. Jahrg., S. 117 ff. und 431, N. F. 1886, I. Jahrg., S. 101 f.

[3]) A. a. O. N. F. 1889, IV, S. 340.

[4]) Museum Francisceum Annales. 1895, S. 159 und 167, 1896, S. 22, 24, 26, 77 ff. und 340, 1898, S. 4 und 14. — Führer durch die Gemäldegalerie des Franzens-Museums. Brünn 1899, S. 3. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1906, II, S. 103. — Einiges nach den gütigen Mitteilungen des Museumssekretärs, des Herrn Emil Kořistka.

26 Bilder aus Liechtensteinschem Besitze bereichert wurde, gelangte erst durch die bedeutenden Widmungen des Fürsten zu einer Bedeutung, die über das rein örtliche Interesse hinausreicht. Wir folgen bei einer kurzen Besprechung der Gemälde hauptsächlich den trefflichen Ausführungen Frimmels (Annales 1896, S. 77 ff.).

Die ältesten Gemälde der Schenkung sind drei oberitalienische Bilder, die um das Jahr 1500 entstanden sein mögen, und zwar „Der Tod einer Heiligen“, vermutlich ein Werk der unter dem Einfluß Mantegnas stehenden paduanischen Schule, eine breit und kräftig gemalte, leider nicht gut erhaltene „Beweinung des Leichnams Christi“, ein Bild, dessen Ausführung man in die Werkstätte des Luini verweisen könnte, und eine anmutige „Madonna, das Christuskind anbetend“, das eine Zeitlang als Antonello da Messina galt. Frimmel schreibt das tüchtige Werk dem Pietro da Messina zu [1]). Bestärkt in dieser Benennung wurde dieser Kunstforscher durch eine Vergleichung des Bildes mit der signierten, nicht unwichtigen Madonna im Oratorio von Santa Maria Formosa in Venedig. Dem frühen 16. Jahrhundert gehört ein trefflich erhaltenes oberitalienisches Werk an, das den jugendlichen hl. Sebastian darstellt. Als Schöpfer des Bildes käme allenfalls ein Meister der Richtung des Bartolommeo Montagna oder noch mehr des Giovanni Buonconsiglio in Betracht. Als ein Werk des im Jahre 1553 gestorbenen Bonifazio Veronese (Veneziano) gilt ein großes, farbenprächtiges Gemälde, eine „Madonna mit Heiligen“. Auf dem Schoße der Himmelskönigin, die inmitten antiker Baureste thront, sitzt das liebliche Christuskind mit einem Zweige in der Rechten. Links vom Throne stehen die anmutigen Figuren der hl. Katharina von Alexandrien und der hl. Lucia, rechts von demselben die machtvollen Gestalten des hl. Markus und eines heiligen Bischofs. An der untersten Stufe des Thrones ist in einer Kartusche die unzweifelhaft echte Jahreszahl MDXLI angebracht.

---

[1]) Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1906, II, S. 90.

Ein Antwerpener Gemälde aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts ist die mit photographischer Treue und wundervoller Klarheit der Farbe wiedergegebene „Innere Ansicht einer Kathedrale“. Das Bild ist jedenfalls durch die Antwerpener Kathedrale angeregt und wird vielleicht mit Recht einem Neeffs zugeschrieben, gewiß ist aber der Maler desselben in deren Nähe zu suchen. Die niederländische Genremalerei wird durch den leichtflüssig gemalten „Bauer mit einem Bierglase“ von David Teniers dem Jüngeren, links oben mit dem Monogramm bezeichnet, und durch ein tüchtig durchgebildetes, farbenfrisches, kleines Werk Adriaen van Ostades („Nach dem Schweineschlachten“) aus der mittleren Periode des Künstlers (von ungefähr 1640—1660) in vorzüglicher Weise repräsentiert. Eine dem Jan van Goyen zugeschriebene „Stadtansicht“ hat mit diesem Meister nichts zu tun. Die Signatur ist falsch, die Malweise des stimmungsvollen Bildes erinnert vielmehr an die eines anderen holländischen Malers, an die des Anthony Jansz van Croos. Von einem unbekannten Meister rührt eine figurenreiche, höchst bewegte „Kampfszene“ her, eine sehr flott hingesetzte Ölskizze, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts von einem niederländischen Meister in Venedig gemalt worden sein kann.

Wir wenden uns nun der Betrachtung der Werke zu, die im 19. Jahrhundert entstanden sind. Petrus van Schendel gibt in effektvoller Beleuchtung und feinen, sanften Pinselstrichen zwei Marktansichten aus Holland wieder. Die ausgelegten Waren und die Figuren werden vom Scheine der brennenden Kerzen erhellt, während die übrigen Teile der Bilder im Dämmerlicht des grauenden Morgens verschwimmen. Das eine der beiden Werke, im Jahre 1862 gemalt, war in Wien auf der ersten und zweiten Auktion Lustig in den Jahren 1879 und 1889 ausgestellt. Von Jakob Josef Eeckhout rührt eine figurenreiche „Testamentseröffnung“ her. Das mit äußerster Delikatesse gemalte Bild „Das Kartenhaus“ von Florent Willems erinnert in der Meisterschaft der Technik, die sich besonders in der Wiedergabe der Kleiderstoffe kundgibt, wie in der Farbengebung an die Meisterwerke der nieder-

ländischen Genremalerei von Ter Borch und Metsu [1]). Gustav Holweg ist der Maler eines kleinen Genrebildes, das ein Mädchen am Arbeitstisch darstellt (1883). In Hubert Salentins „Vor der Bergkapelle“ (1891) lernen wir ein gemütvolles Werk des bekannten Düsseldorfer Genremalers kennen, das eine Szene aus dem bäuerlichen Leben in schöner Harmonie mit der von den letzten Strahlen der scheidenden Sonne beleuchteten landschaftlichen Umgebung darstellt. Von charakteristischer Auffassung der Natur zeugt Gregor v. Bochmanns „Landschaft“, die uns eine flache, düstere Gegend aus der Heimat (Esthland) des in Düsseldorf tätigen Künstlers in der Stimmung nach einem Regen vorführt.

Zu den österreichischen Landschaftsmalern dürfen wir wohl auch Remi van Haanen, der in Holland geboren und ausgebildet wurde, rechnen. Das Franzens-Museum besitzt von ihm eine kleine „Landschaft bei heranziehendem Gewitter“ aus dem Jahre 1848. Eugen Jettels „Laubwald“ (1868) ist insoferne von Interesse, als er den berühmten, aus Johnsdorf in Mähren stammenden Künstler in der ersten Zeit seines Schaffens zeigt. Das Bild stellt einen prächtigen Buchenwald (Motiv aus der Ramsau) dar; einzelne Sonnenstrahlen dringen in das Innere desselben und beleuchten scharf die Hirten mit ihren Rindern und Schafen. Das Bild „Aus dem Parke der Villa Borghese in Rom“ (1889) zählt nach Gegenstand und Behandlung zu den reizendsten Schöpfungen von Robert Ruß. Den Vordergrund nimmt das weite Bassin des Springbrunnens ein, welchen vier plastische Meerpferde zieren. Darüber hinweg blickt man in die breite Allee, auf der, in leichte Staubwolken gehüllt, die zum Korso vereinigten Karossen und zahlreiche Spaziergänger in den bunt gemischten Trachten der vornehmen römischen Gesellschaft und Männer und Frauen aus dem Volke in ihrem farbigen Kostüm erscheinen. Die Sonne eines Herbstnachmittages vergoldet die reichbelebte, in zarte Farben getauchte Szenerie, die dunklen Pinien und das vielfach überkreuzte Gezweige der hohen, bereits entlaubten Platanen heben

[1]) Das Bild wurde im Jahre 1881 bei H. O. Miethke in Wien um 2910 Gulden versteigert. (Kunstchronik. 1881, XVI, Sp. 541.)

sich klar von dem stahlblauen Himmel ab [1]). Im Aquarell „Das Innere des Domes zu St. Stephan in Wien" (1895) stellt Raimund Freiherr v. Stillfried das Mittelschiff des ehrwürdigen Domes mit dem Blick auf den Hochalter dar [2]). Das wertvollste unter sämtlichen Werken, die der Fürst dem Museum überlassen hat, ist der „Hof der Burg Pernstein" von Rudolf Alt. Mit der größten Ausdrucksfähigkeit, die der Aquarelltechnik abzuringen möglich ist, hat der große Meister den zweiten inneren Schloßhof des interessanten, unweit Brünns gelegenen Baues, einer der größten und schönsten Burgbauten überhaupt, mit seinem spitzbogigem Tore, seinen Erkern und Galerien darstellt.

Der sympathische Friedrich v. Friedländer ist durch ein charakteristisches, solid gemaltes Invalidenbild vertreten. Der aus Saar in Mähren stammende Josef Straka wird durch das erschütternde Bild „Im Trauerhause" repräsentiert. Ein urwüchsiges Talent ist Hans Schwaiger, der in einem in lichten Tönen gemalten Bilde niederländische Spitzenklöpplerinnen darstellt. Ludwig Ehrenhaft erweist sich in seinen flott hingepinselten Aquarellen „Vorfrühling", „Wiesenbrunnen", „Nach der Rübe", „Sommer an der March", „Straße", „Abendstimmung", „In der Schenke" (1896), „Brustbild eines Mädchens", „Landschaft" (Töpferhütte), wie in der Federzeichnung „Slowak mit Schnapsglas" als liebenswürdiger Künstler, der mit Erfolg die Motive seiner farbenfrischen Bildchen der mährischen Landschaft und dem Volksleben des Landes entlehnt.

Auch die übrigen Abteilungen der Sammlungen des Museums wurden durch Seine Durchlaucht bereichert. Wir erwähnen nur die Objekte des prähistorischen Fundes von Steinitz, der den Teil eines Menschenschädels, ein paar Schweinsknochen, ein Eisenschwert ohne Griff, das Fragment eines Eisenreifens, eine kleine eiserne Hacke, eine Bronzeschnalle,

---

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst. N. F. 1890, I, S. 23 und 172. — Daselbst auch eine meisterhafte Radierung des Bildes von Th. Alphons.

[2]) Das Bild war auf der XXIII. Jahresausstellung des Wiener Künstlerhauses (1895) zu sehen.

einige Stein- und Urnenscherben umfaßt[1]), einen gotischen Reisealtar mit einer Madonnenstatue aus Carraramarmor, eine Elfenbeinschnitzerei, die Kaiser Leopold II. samt Gemahlin darstellt, und 167 verschiedene Gold- und Silbermünzen aus der Zeit von 1546—1618, die im Laschtianer Revier auf der Herrschaft Sternberg gefunden wurden.

Die „Museumssektion der k. k. Mährischen Landwirtschaftsgesellschaft", welche die Sammlungen des Franzens-Museums verwaltet, brachte ihren Dank für die Fürsorge, welche der Fürst in unermüdlicher Weise dem Museum zuwandte, dadurch zum Ausdrucke, daß sie denselben in der Vollversammlung vom 10. April 1895 zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte. Sein hohes Interesse für die wertvollen Sammlungen des Museums bekundete der Fürst auch dadurch, daß er dieselben in eingehender Weise besichtigte und über die Art, wie die Museumsleitung ihrem edlen Ziele, die Bildung des Volkes zu heben, zustrebt, die vollste Befriedigung aussprach.

Das Erzherzog Rainer-Museum für Kunst und Gewerbe (Mährisches Gewerbemuseum) in Brünn.

Die Bestrebungen des Mährischen Gewerbemuseums, das mit seltener Rührigkeit die Anteilnahme weiterer Kreise an den Erzeugnissen des Kunstgewerbes vergangener Epochen, wie an den Strömungen der modernen Kunst zu wecken verstand, fanden seit der Zeit seines Bestehens im Fürsten einen hochherzigen Förderer, der mit regem Interesse alle Unternehmungen des Instituts verfolgte und demselben stets mit größter Opferwilligkeit zur Seite stand. Seine Durchlaucht gehörte zu jenen edelsinnigen Männern, welche durch hohe Stifterbeiträge die Gründung des für die Markgrafschaft so segensreich wirkenden Museums ermöglichten[2]). Wer mit aufmerksamen Blicken

---

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1891, XVII, S. 54.
[2]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1886, IV, S. 47.

die reichhaltigen Sammlungen desselben betrachtet, dem wird gewiß nicht entgangen sein, daß eine große Zahl von wertvollen Objekten (nahezu 200) als Schenkung des Fürsten in den Besitz des Museums übergegangen sind [1]). Wir müssen uns in der übersichtlichen Anführung derselben naturgemäß auf jene Gegenstände beschränken, die uns bei Besichtigung der Sammlung als die hervorragendsten erschienen sind.

Eine wertvolle Bereicherung der Abteilung für kirchliche Kunst bilden eine italienische Grabplatte aus Marmor mit der Darstellung einer ruhenden, hervorragend schönen Frauengestalt nebst zwei in Relief gearbeiteten, zu dieser Grabfigur gehörigen Wappen, eine große, aus Eichenholz geschnitzte Statue der hl. Katharina, eine niederländische Arbeit des 15. Jahrhunderts, und ein Flügelaltärchen aus Elfenbein in einem mit Intarsia geschmückten Gehäuse aus Holz. Der Mittelteil zeigt im Hochrelief oben die Kreuzigung, unten die Taufe Christi, der linke Flügel die Verkündigung der Geburt des Heilandes und die Gestalten von vier Heiligen, der rechte Flügel den hl. Christoph und ebenfalls Heiligenfiguren. Das interessante Werk ist eine deutsche Arbeit aus dem 15. Jahrhundert, die Umrahmung jedoch ist jüngeren Datums. Die moderne Plastik repräsentieren zwei Bronzeplaketten von Alexander Charpentier und zwei bemalte Gipsreliefs von dem englischen Künstler Robert Anning Bell, die in der Frühjahrsausstellung des Wiener Künstlerhauses (1900) Aufsehen erregten. Die Reliefs, welche „Musik und Tanz“ und eine „Seejungfrau“ darstellen, sind durch anmutige Gruppierung der Figuren und zarte Farbenharmonie von außerordentlicher dekorativer Wirkung.

---

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1886, IV, S. 124, 1887, V, S. 128 und 150, 1890, VIII, S. 90 und 127, 1893, XI, S. 6 f. und 75, 1894, XII, S. 91, 122 f., 131, 149, 175, 178 f. und 207, 1897, XV, S. 95 und 102, 1898, XVI, S. 174, 1899, XVII, S. 14, 38, 96, 103 und 152, 1900, XVIII, S. 160, 1903, XXI, S. 35, 1905, XXIII, S. 24 und 179. — Mährisches Gewerbeblatt. Brünn 1880, II, S. 255 f. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. N. F. 1895, X, S. 444. — Kunst und Kunsthandwerk. 1900, S. 359 f.

In geradezu einziger Weise wurden die überaus sehenswerten keramischen Sammlungen des Museums durch den Fürsten ergänzt. Die antike Keramik ist durch eine große Zahl von Gefäßen und eine schöne weibliche Gewandstatue aus Tanagra vertreten. Für die Geschichte der mährischen Töpferkunst sind vier Tonfliesen mit dem Wappen der Herren von Sternberg aus dem Liechtensteinschen Schlosse zu Sternberg von Interesse. Ein beredtes Zeugnis alter Töpferkunst ist der reichgegliederte und schön bemalte Tonofen mit Sitz aus Winterthur von A. Pfau, eines der wenigen, selten erhaltenen und gesuchtesten Exemplare dieser Art. Der Ofen, dessen Rückwand in liebenswürdiger Weise durch den Dekorationsmaler des Brünner Stadttheaters, Turner, ergänzt wurde, ist mit Monatsbildern, den Figuren antiker Gottheiten, Porträtköpfen, Ornamenten und Sprüchen effektvoll bemalt. Die am oberen Rande angebrachten Wappen mit Inschriften verweisen die Entstehungszeit des Prachtwerkes in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts (1645). Eine bemerkenswerte Lücke in den Sammlungen des Museums füllen eine Anzahl italienischer Majoliken aus, von denen die hervorragendsten Stücke vom Fürsten bei der Versteigerung der berühmten Sammlung Richard Zschille-Großenhain in London im Jahre 1899 zu hohen Preisen erworben und in edelsinniger Weise dem Museum als Geschenk überlassen wurden [1]). Alle Vorzüge der Blütezeit der Majolikafabrikation finden sich vereinigt in dem Teller mit der heiligen Familie, einem Werke eines faentinischen Meisters aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, welches nicht nur das kostbarste Stück der Sammlung Zschille, sondern auch eine der allerbesten Majoliken ist, die uns überhaupt erhalten sind. Die Malerei der Figuren und der Randornamente ist hier zu unerreichter Sorgfalt und Feinheit gesteigert, sie ist von einer Tiefe und Leuchtkraft der Farben, die allein der Scharffeuermalerei beschieden ist. Das köstliche Werk wurde von Seiner Durchlaucht um 410 Pfund Sterling erstanden. Ein edelgeformtes

[1]) Kunstgewerbeblatt. N. F. 1897, VIII, S. 133 ff. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1899, XXII, S. 334 f. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1899, XVII, S. 169 ff.

großes Becken mit dem Wappen der Florentiner Familie der
Salviati — die Bemalung sopra azurro — aus der Casa Pirota
zu Faenza (ca. 1530) erwarb der Fürst auf der erwähnten Auktion
für 120 Pfund Sterling, eine blauglasierte, gebuckelte Vene-
zianer Schüssel (um 1530—1540) für 145 Pfund Sterling. Zu
den Berettinoglasuren gehört weiters ein Teller, der im Mittel-
felde zwei verschlungene Hände zeigt und in Castel Durante
oder Faenza um 1520 entstanden sein kann. Von derselben
Herkunft ist auch ein vornehm wirkender Teller mit dem
Kopfe des Alexander, umrahmt von reichem und fein gezeich-
netem Grotesken-Ornament, aus den Wiener Sammlungen
des Fürsten. Dem vorher genannten Orte gehört auch eine
breitrandige Schüssel an, die im Mittelfelde die bunt bemalte
Gestalt des Erzengels Michael enthält. Der das Bild umgebende
Palmettenschmuck zeigt in der schönsten Weise weiße Or-
namente auf weißem Grunde (bianco sopra bianco). Die Schüssel
mag um das Jahr 1540 verfertigt worden sein. Der Sammlung
Zschille gehörte auch die spanische Schüssel an, ein Pracht-
stück der Lüstrierung, aus der Provinz Valencia stammend.
Die europäische Porzellanfabrikation repräsentieren ein reizen-
des Höchster Porzellanfigürchen, das ein Mädchen, welches
sich frisiert, darstellt, und eine aus der königlichen Residenz
in München stammende, einst als Lampenständer verwendete
Karyatide, ein Werk der Nymphenburger Porzellanmanufaktur.
In die Gruppe der modernen Keramik gehören zahlreiche
Teller, Schüsseln und Fliesen französischer und englischer
Herkunft. Besonders die Londoner Fabriken von Howell und
James, Mos Gibbs, Minton & Comp., A. B. Daniell und Dalpech
sind durch schöne Erzeugnisse vertreten.

Die Gruppe der Gegenstände aus Metall wurden von dem
Fürsten durch die Temperantia-Schüssel von Caspar Enderlein
und durch die herrliche Standuhr von Berthoud in Paris ver-
mehrt, welche bei der Versteigerung Wencke-Hamburg in
Köln (1898) in den Besitz des Fürsten überging. Den Fuß
des weißen Marmorsockels umgibt eine Ranke mit Putti, das
auf demselben liegende Prisma trägt ein Relief, das ebenfalls
reizende Putti enthält. Die Uhr selbst wird von vier Löwinnen-

sphinxen getragen. Die zur Linken derselben angebrachte weibliche Figur in polierter brauner Bronze hält in der linken Hand eine Schrifttafel, in der rechten einen Lorbeerkranz. Auf der anderen Seite der Uhr kniet auf vergoldeten Wolken Amor. Die Ausführung des aus der späteren Zeit Ludwigs XVI. stammenden Werkes ist außerordentlich sorgfältig, die Vergoldung reich und solid [1]).

Die wichtigsten Widmungen des Fürsten für die Möbelsammlung gehören der italienischen Früh-Renaissance an. Wir nennen zunächst eine wertvolle, geschnitzte, vergoldete und bemalte Truhe. An der Vorderseite derselben befindet sich ein Wappen mit einem Doppeladler, zu beiden Seiten desselben sind historische Darstellungen gemalt, die vom Adler ausgehenden Bänder werden von Putten gehalten. In Venedig wurde vom Fürsten eine Kassette erworben, deren Klappverschluß mit dem Lackdekor in Gold, Rot und Schwarz bemalte Venezianer Bucheinbände des 15. Jahrhunderts imitiert, während die Füllungen der Schubladen Stein- und Perlmuttereinlagen besitzen. Ein vorzügliches Werk seiner Art ist ein Intarsiabild, welches einen in Andacht versunkenen Mönch darstellt, dessen Figur mit dem faltigen, herben Gesicht inmitten der perspektivischen Darstellung einer Architektur erscheint. Aus dem Schlosse zu Eisgrub stammt ein Empire-Sessel mit leierförmiger Lehne.

Die Textilsammlung enthält als Schenkung des Fürsten eine Applikationsstickerei mit Rankenmustern in bunter Seide und dunkelgrünem Samt auf hellblauem Damastuntergrund, ein prächtiges, stilvolles Vorbild für die Bordüre eines Prunkteppichs oder einer Decke, und eine lichtblaue Seidentapete mit groteskenähnlichen Mustern (Terpsichore, Pegasus, Pelikan) aus der Zeit des Empire.

Für die 1897 begründete Sammlung moderner Reproduktionsverfahren bildeten die Originalsteindrucke von Wilhelm Steinhausen (Das Abendmahl), Hermann Daur (Studienkopf, Alte Bäuerin), Karl Mediz (Bildnis des Prinzen Georg von

[1]) Kunst und Kunsthandwerk. 1899, II, S. 127 f.

Sachsen) und Jan Veth (Bildnis des Malers Josef Israëls) eine willkommene Bereicherung. Unter den gespendeten Photographien ragen in erster Linie die zahlreichen vorzüglichen Aufnahmen des Äußeren der Halle und der Gewölbedekorationen der Liechtenstein-Galerie hervor.

Die zahlreichen Spezialausstellungen, die im Museum stattfanden und welche den Erfolg hatten, daß eine Menge von Kunstgegenständen aus mährischem Besitz der Kunstforschung, wie den kunstsinnigen Kreisen der Landeshauptstadt zum ersten Male bekannt wurden, hat Seine Durchlaucht stets mit der größten Bereitwilligkeit beschickt. So waren auf der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im Jahre 1884/85 eine Anzahl interessanter Objekte aus Liechtensteinschem Kunstbesitz zu sehen [1]).

In hervorragender Weise beteiligte sich der Fürst an der Ausstellung von Wehr und Waffen (1885), die 60 auserlesene Stücke aus dem Besitze desselben enthielt [2]). Aus der unschätzbaren Waffensammlung des Fürsten stammten zunächst zwei Harnische, der eine, ein Beispiel eines sogenannten gotischen Harnisches, von ungefähr 1485, der andere, ein geriffelter Maximilianharnisch, aus der Zeit um 1512, in den schönen Formen der ersten Rüstungen der Renaissanceperiode in Deutschland. In glänzender Weise waren die berühmtesten spanischen Waffenschmiede vertreten: Juan Martinez der Ältere aus Toledo (zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts) durch einen schönen Stecher mit eisernem Griff und übermäßig großem Eselshuf, Juan Martinez der Jüngere (Ende des 16. Jahrhunderts) durch eine

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1885, XI, S. LXXVIII f. — Kunstgewerbliche Objekte aus der Ausstellung kirchlicher Kleinkunst im Mährischen Gewerbemuseum 1884/85. Brünn 1885. — Prokop August, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. I, S. 199.

[2]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1885, XI, S. CXXVII. — Mitteilungen des Österreichischen Museums. 1885, XX. Jahrg., S. 510. — Kunstgewerbeblatt. 1886, S. 72 ff. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1886, IV, S. 2 ff. — Kunstgewerbliches aus der vom Mährischen Gewerbemuseum im Jahre 1885 veranstalteten Ausstellung von Waffen, Kriegs- und Jagdgeräten. Brünn 1886.

prächtige, mit dem Halbmond und der königlichen Lilienmarke bezeichnete Haudegenklinge und Sebastian Hernandez aus Toledo (Wende des 16. Jahrhunderts) durch eine sehr feine Schlachtschwertklinge. Von Francisco Bis, einem der ersten Kunsthandwerker Spaniens im 18. Jahrhundert, rührt eine Flinte in überreicher Dekoration in Goldtausia her. Der späteren oberdeutschen Schnitzereischule (um 1680) gehört der Schaft eines kostbaren Pirschgewehres an, welcher reichgeschnitzte Einlagen von Buchsbaumholz besitzt. Unter den mit kräftiger, gewandter Hand meisterhaft geschnitzten Reliefs findet sich die Szene mit St. Eustachius oder St. Hubertus und dem Hirsch und eine reizende Fortuna. Erwähnung verdienten auch einige Kanonenmodelle und Kanonen mit schönen Lafettengestellen, die nach den Angaben des Fürsten Josef Wenzel von Liechtenstein angefertigt wurden und dem Arsenal des Schlosses zu Feldsberg entstammen. Die schönsten orientalischen Waffen der Ausstellung wurden gleichfalls den Sammlungen des Fürsten entnommen. Einige reichverzierte Dolche verdienten darunter die größte Bewunderung. Sie sind moderne Arbeiten und beweisen die noch heute bestehende außerordentliche Leistungsfähigkeit des orientalischen Kunstgewerbes. So ist ein Dolch mit Elfenbeingriff und eingelegten, kleinen Rosen in seiner Gesamtwirkung das reizendste, was man sich denken kann.

Für die Ausstellung von in Metall ausgeführten Zier- und Gebrauchsgegenständen (1886) gestattete der Fürst die Entlehnung einschlägiger Objekte aus den Kunstsammlungen in Wien und aus den Schlössern zu Feldsberg und Eisgrub [1]). Das künstlerisch und technisch vollendetste Stück unter den Gegenständen aus Edelmetall war eine aus Silber getriebene und vergoldete Weinkanne im reichsten deutschen Renaissancestile mit allegorischen Figuren (Gerechtigkeit, Mäßigkeit, Stärke, Glaube, Liebe, Eitelkeit etc.) am Mantel, einer Landsknechtfigur am Deckel und einem Henkel in Form einer Halbkaryatide. (Aachen 1581.) Derselben schlossen sich an: eine Weinkanne aus vergoldetem Silber, am Mantel die Figuren

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1886, IV, S. 143 und 174 ff., 1887, V, S. 38 ff., 84 ff., 119 f.

von sechs olympischen Göttern, am Deckel eine krönende Knappenfigur (Augsburg, 16. Jahrhundert) [1]), ein Straußenpokal aus Schloß Eisgrub mit naturalistischem Laubornament am Fuß und Deckel und einer aus Elfenbein geschnitzten Bacchanalfigur auf dem letzteren (wahrscheinlich Ulmer Arbeit, 16. Jahrhundert), ein Pokal, geziert mit getriebenem Blattgewinde und Engelköpfchen am oberen, breiteren Friesteile (16. Jahrhundert), ein Kännchen, der Henkel mit den Brustbildern von Christus, Maria und zwei Heiligen, die Schale aus der romanischen Periode, am Fußrande eine türkische Inschrift (jedenfalls byzantinischen Ursprunges, aus den Kunstsammlungen in Wien), ein Flaconfutteral, aus Silber gegossen und ziseliert, mit Engelfiguren und reichen Ornamenten geschmückt (16. Jahrhundert, Wiener Sammlungen), und sechs Wandleuchter, deren elliptische, aus Silber getriebene Schilde in der Mitte entweder Jagdgötter, einen reitenden Indianer oder eine Jägerfigur zeigen. Aus Wien stammt auch eine gravierte Prunkschüssel aus Bronze (um 1600). Die Mitte derselben nimmt ein Wappen mit einem Storche ein. Um dieses Zentrum herum sind radial in nischenartiger Umrahmung die Figuren von zwölf römischen Kaisern dargestellt, die Nischen werden durch männliche und weibliche Hermenfiguren gebildet, am Aufbug der Schüssel sind Darstellungen aus der römischen Geschichte angebracht und zwischen denselben sieht man die Brustbilder römischer Schriftsteller etc.

Auf der Frauenschmuck-Ausstellung (1894) war der Kunstbesitz des Fürsten ebenfalls durch einige Stücke vertreten [2]). Wir erwähnen bloß den bei Brünn gefundenen mährisch-heidnischen Schmuck, bestehend aus langen Goldblechstreifen mit eingepreßten oder eingeschlagenen Punkt- und Linienornamenten nebst Fragmenten von röhrenförmigem Schmuck. Ferner beteiligte sich Seine Durchlaucht an der Ausstellung historischer Trachten (1899) [3]) und der Möbelaus-

---

[1]) Photographien, herausg. v. k. k. Österreichischen Museum, Blatt 307.

[2]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1894, XII, S. 2 f., 194 und 201 ff., 1895, XIII, S. 3 ff.

[3]) A. a. O. 1899, XVII, S. 161 ff. und 172 ff., 1902, XX, S. 79.

stellung (1899/1900), in welcher viele Objekte aus den Schlössern zu Wien, Feldsberg und Liechtenstein bei Mödling zu sehen waren [1]).

Wertvolle Kunstwerke aus dem Eigentum des Fürsten enthielt besonders die Ausstellung von Kunst- und kunstgewerblichen Gegenständen aus mährischem Privatbesitz (1902) [2]). Aus Schloß Eisgrub stammten zwei Arbeiten aus dem 17. Jahrhundert, ein Aufsatzkästchen, dessen zahlreiche Schubladen mit gravierten und geschwärzten Messingbeschlägen geziert erscheinen, im Mittelfelde die stämmige Gestalt eines Landsknechtes mit mächtiger Fahne, und ein Hausaltärchen süddeutscher Abkunft aus Ebenholz mit elfenbeinernen Säulen und reichem Schmuck an funkelnden Steinen, Silber- und Messingbeschlägen, inmitten ein auf Pergament gemaltes Bild der schwebenden Maria mit dem Kinde. Ein mächtiger, stark geschweifter, eingelegter Rokokoschrank, geeignet, in seinem gewaltigen Fassungsraum die umfangreiche Tracht der Zeit zu bergen, wurde dem Schlosse zu Sternberg entnommen. Der Abteilung für Waffen gehörte ein mit rotem Leder überzogener Prunkschild an, dessen orientalische Musterung in Gold, Grün und Weiß gemalt ist. Ein interessantes Werk aus Florenz (15. Jahrhundert) war ein ungewöhnlich großer, mit starken Elfenbeinplatten belegter Kasten. In Elfenbein hoch geschnitzt, bemerkt man Paare von Jünglingen und Jungfrauen und Frauen allein, die sich von mit Bäumen bedeckten Felsen abheben. Die Ecken werden von mit Zinnen gekrönten Türmen flankiert. Auch die schrägen Deckelflächen sind mit Elfenbeinschnitzereien verziert, und zwar mit fliegenden, nackten Flügelgestalten, an den Schmalseiten erscheinen dieselben Gestalten in fast kniender Stellung und halten leere Wappenschilde. Das Elfenbein war wahrscheinlich einst teilweise bemalt und vergoldet, die Holzrahmen sind mit Mosaik eingelegt. Ein nicht minder sehenswertes Stück war ein gleichaltriges elfenbeinernes Pulverhorn mit der vortrefflichen Darstellung einer Jagd von Elefanten, Tigern, Antilopen und Wölfen, die eingesetzte Bernsteinaugen besitzen. Das Ende

[1]) A. a. O. 1899, XVII, S. 191.

[2]) A. a. O. 1902, XX, S. 81 ff.

mit dem Verschluß bildet ein Steinbock und ein Elefant, die in grimmiger Umarmung liegen.

Auf der Ausstellung von Werken der Kleinplastik (1903) war der Fürst in erster Reihe als Aussteller zu nennen [1]). Wir erinnern nur an einen von einem Löwen gehaltenen Leuchter, eine mittelalterliche Arbeit, ein mittelalterliches Flügelaltärchen, eine Tonfigur der hl. Justina mit dem Einhorn aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine kostbare, unsagbar anmutsvolle Gestalt der hl. Katharina vom Ende des 16. Jahrhunderts und einige vorzügliche Rokokofiguren aus der Wiener, Höchster, Nymphenburger und Berliner Porzellanmanufaktur.

Auch in anderer Hinsicht zeigte der Fürst wiederholt sein hohes Interesse für das Museum. So oft Seine Durchlaucht nach Brünn kam, stattete er demselben einen Besuch ab, um die jeweiligen Spezialausstellungen und die Sammlungen des Institutes eingehend zu besichtigen oder auch bei den Ausstellern Bestellungen zu machen [2]). In schmeichelhaften Worten hob derselbe stets den großen Nutzen des Gewerbemuseums für die Entwicklung des heimischen Kunstgewerbes hervor und gab wiederholt seiner Überraschung über die treffliche Art der Aufstellung, wie die Schönheit und Reichhaltigkeit der kunstgewerblichen Sammlungen Ausdruck. Dieses Lob, welches Seine Durchlaucht den um das Museum hochverdienten Männern Prokop und Leisching gegenüber aussprach, kann dem Institut um so mehr zur Ehre gereichen, als der Fürst zu den kunstsinnigsten Männern der Gegenwart gezählt werden muß.

Gesellschaft der Kunstfreunde in Olmütz.

Anläßlich des sechzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers, der ja in der alten Bischofsstadt den Thron seiner

---

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1903, XXI, S. 177 ff. und 184.

[2]) A. a. O. 1886, IV, S. 72, 1889, VII, S. 11 f., 1894, XII, S. 86, 1896, XIV, S. 64, 1900, XVIII, S. 102, 1902, XX, S. 111, 1906, XXIV, S. 14.

Väter bestiegen hatte, veranstaltete die unter dem Protektorate des Fürsten stehende Gesellschaft in Olmütz unter dem Titel „Altösterreichische Maler 1800—1848“ eine Kunstausstellung, die besonders infolge der reichen Beschickung durch den Fürsten selbst zu den sehenswertesten Schaustellungen des Jubeljahres zählte. Seine Durchlaucht hatte aus seinem prächtigen Besitze von Werken dieser Epoche 44 auserlesene Bilder zur Verfügung gestellt, die in den neuadaptierten, hellen Räumen des alten Stadthauses zur vollsten Geltung kamen [1]).

Der gegenwärtig in seinen Historienbildern so unterschätzte Heinrich F. v. Füger offenbart in seinen kleineren Werken „Orpheus und Eurydike“ (Liechtenstein-Galerie Nr. 357, alt 1341) und „Die Musen der Tragödie und Komödie“ (Liechtenstein-Galerie Nr. 354, alt 1338) in der Komposition, phantastischen Beleuchtung und Farbengebung, wie in der Zeichnung des Nackten und der Gewänder gewiß ein nicht ungewöhnliches Geschick. Eine interessante Erinnerung an den Aufenthalt Führichs in Rom bildet die kleine, dem Grafen Eduard Clam-Gallas 1830 gewidmete Tafel „Zur Adventzeit in Rom“. Der Landschaftsmaler J. A. Koch hat sich mit seinen Freunden in der Vorhalle einer Osteria beim Weine niedergelassen, andächtig lauschen sie den volkstümlichen Klängen der Weihnachtsmusik, die zwei Hirten vor einem Marienbilde anstimmen. Den größten Reiz verleiht dem Bildchen die eigenartige Beleuchtung — ein flackerndes Kohlenfeuer, an dem sich die Künstler die Hände wärmen, und der vom Freien hereinfallende Schein des Vollmondes. Nicht minder groß zeigt sich Führich in dem von echt religiösem Geiste durchwehten Bilde „Christus in der Vorhölle“ (1837). Von größter Lebendigkeit erfüllte, schön drapierte Figuren, kräftig im Kolorit, drängen sich der edlen Gestalt des eintretenden Heilands entgegen, über dessen Haupte fein gezeichnete Engelscharen schweben. Mit sichtlicher Liebe hat Amerling das Porträt des Bildhauers Thorvaldsen (1843) geschaffen (Liechtenstein-Galerie Nr. 353, alt 1364). Die milden, harmonisch zusammenklingenden

[1]) Neue Freie Presse. 8. April 1908, S. 8, 15. April, S. 8, 22. April, S. 1 (Abendblatt), 11. Mai, S. 1 ff.

Farben, der lebensvolle Ausdruck des Kopfes mit den geistvollen Augen und dem schlohweißen Haar und die ungezwungene Körperhaltung vereinigen sich zu einer Wirkung, wie sie nur wenige Werke der deutschen Malerei aus jener Zeit hervorzubringen imstande sind; es ist ein Hauptwerk des Meisters, in dem er auf einer Stufe mit seinen großen englischen Vorbildern, vor allem Lawrence, steht.

Eine große Anziehungskraft übten in der Ausstellung die Werke der Wiener Genremaler der vormärzlichen Zeit aus, von denen die schönsten aus Liechtensteinschem Besitz stammten.

Eybl hat eine charakteristische Jägerfigur in einer Alpenlandschaft und einen Mann mit einem Bierglas (1834) gemalt. Besonders aus dem letzterwähnten Werke spricht die glänzende malerische Begabung des Künstlers. Wie reizvoll sind hier die im hellen Lichte gesehenen, lebendigen Fleischtöne der wunderbar herausgearbeiteten Gesichtszüge und der fein gezeichneten Hände und die metallisch glänzenden Haare mit den tiefen Farben der Kleidung und dem dunklen Hintergrunde in Verbindung gesetzt. Eine äußerst sympathische Erscheinung ist Peter Fendi. Tieftonige Farben wählt er für das so ansprechende Bild, in dem er leichtflüssig zwei in einem Buche lesende Mädchen gemalt hat, hell hingegen jubeln die Farben gleich den Menschen in dem Bilde „Die Erwartung" (1836). Am hohen Ufer des blauen Meeres harrt die Familie des Fischers des heimkehrenden Vaters, der in der Ferne im Kahne sichtbar wird. Hoch hebt die junge Mutter ein Kind empor, freudig winkt die Tochter dem Nahenden zu. Mit leicht über die Fläche gleitendem Pinsel, mit feiner Betonung des Seelischen, aber ohne Aufdringlichkeit malt Fendi, der Kinderfreund, seine von Schalkhaftigkeit erfüllten Aquarelle aus dem Leben der Kleinen. Zu seinen anmutigsten Werken dieser Art zählen die Blätter „Musikalische Versuche" (1834) und „Glücklicher Stapellauf" (1839). Ergötzlich sind im ersten Bilde die beiden Kinderfiguren anzusehen, die sich auf dem alten Lehnstuhl einen Altar errichtet haben und nun zur Ehre Gottes, der Knabe auf der Baßgeige, das Mädchen auf dem

Horn, die Kirchenmusik ertönen lassen. Dicht aneinander gedrängt sammelt sich im zweiten Bilde am Ufer eines Bächleins eine reizende Kinderschar und setzt ein Papierschiffchen, in dem eine Puppe ruht, in Bewegung. Auch hier fehlt der Säugling in der Wiege nicht, der, unbekümmert um alle Vorgänge in der Außenwelt, friedlich weiterschlummert. Von hellem Lichte und kräftiger Farbe erfüllt sind die vortrefflichen Kinderbilder Ranftls, ein Mädchen mit einem Kinde, neben ihnen ein mit gewohnter Meisterschaft gemalter Hund (1844), und zwei fischende Kinder (1845).

Von Gauermann sind aus Liechtensteinschem Besitz zehn Bilder in die Ausstellung gelangt, die uns den Meister von den verschiedensten Seiten in seinen auf genauen Naturstudien beruhenden, mit tadelloser Sicherheit der Zeichnung und vollendeter Technik wiedergegebenen Tierbildern zeigen. Da sind zunächst seine dramatisch beschwingten, großen Werke, die zu seiner Zeit vor allem seinen Ruhm begründeten, wie „Vor dem Gewitter“ (1837) und „Vor dem Sturm“ (1840), ferner die trefflichen Bilder „Kühe und Schafe, einen Fluß durchschreitend“, „Ein Saumweg aus der Gegend von Meran“, „Die Schmiede“ und „Ein Mädchen mit Ziegen und Hühnern vor einem Bauernhause“, ein besonders erfreuliches Werk, das in der lebendigen Wiedergabe der Tiere an Troyon gemahnt. Die größte Wirkung ist Gauermann in seinen Bildern kleineren Formates noch heute gesichert, wie dies das zierliche Reh an der Waldquelle, der in unbeschreiblicher Leuchtkraft aus dem geheimnisvollen Dämmerlichte des Stalles hervortretende Schimmel (1833), die am hohen Seeufer lagernde Kuh mit den beiden Schafen und in erster Linie ein Knabe mit Pferden dartun. Neben einer alten, hohlen Weide steht ein Knabe, der ein braunes Füllen und einen stattlichen Schimmel füttert. Die Ursprünglichkeit der Auffassung, die Feinheit der Stimmung und der tief poetische Sinn für die Schönheit der Natur machen das Bildchen auch dem modern empfindenden Auge wertvoll; hier spricht auch deutlich aus der ungemein leichten Pinselführung, der sonnigen Beleuchtung und der Wiedergabe der alle Gegen-

stände umschimmernden Luft die hohe malerische Begabung des Meisters [1]).

Eine stattliche Reihe von Landschaften schließt sich an diese Werke an. Die Landschaft mit einem Hirten, Kühen und Schafen (1817) von dem meist in München tätigen Max Josef Wagenbauer gehört zum Bestande der Liechtenstein-Galerie (alt Nr. 1352). Beachtenswerte Werke Johann Fischbachs sind die beiden großen, ehrlich gemalten Landschaften aus den Jahren 1824 und 1842, eine davon stellt eine weite, mit Rindern und Hirten staffierte Hochfläche mit dem Ausblick auf Ruine und Schloß Liechtenstein bei Mödling dar, das zweite Bild, außerordentlich kühn gemalt, zeigt eine heitere Jägergesellschaft, die nach den Mühen der Auerhahnjagd im Dämmerlichte des anbrechenden Morgens unter den hohen Stämmen eines Nadelwaldes rastet. Die zackigen, mit Schnee bedeckten Berggipfel, die durch das Grün der Baumzweige blicken, werden von den ersten Strahlen des aufsteigenden Tagesgestirnes mit rötlichem Schimmer übergossen. Gleich Fischbach entnimmt auch Anton Hansch seine Motive den Hochalpen. Sein „Vierwaldstädter See bei Brunnen mit dem Uri-Rothstock“, in Abendstimmung bei aufgehendem Vollmond gemalt, ist eine tüchtige Leistung. Von Ignaz Raffalt, der in seinen Landschaften dank der trefflichen Beobachtung atmosphärischer Vorgänge kräftige Stimmungen zu entfalten versteht, sind zwei kleine Werke aus den Jahren 1844 und 1849 zugegen. In höchst geistvoller Weise

---

[1]) Gauermanns Einnahmebuch vermerkt, daß das Bild „Vor dem Sturm“ im Jahre 1840 für 800 fl. Konventionsmünze an Kraigher in Triest verkauft wurde. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, XVIII, S. 283, Nr. 150.) Den „Saumweg aus der Gegend von Meran“ erwarb 1843 Graf Sickingen in Ischl für 250 Dukaten (a. a. O. S. 286, Nr. 168), das Bild „Ein Knabe mit Pferden“ 1837 Neumann für 150 fl. Konventionsmünze (a. a. O. S. 255, Nr. 135). „Die Schmiede“, „Ein Mädchen mit Ziegen und Hühnern“ und „Das Reh im Walde“ scheinen mit den Nummern 207, 298 und 173 des Einnahmebuches identisch zu sein. — Fürst Alois II. von Liechtenstein kaufte vom Künstler 1838 „Pflügende Pferde“ um 200 Dukaten (a. a. O. S. 255 f., Nr. 139), ferner gingen eine „Schafweide“ (a. a. O. S. 328, Nr. 184) und „Das Wirtshaus auf dem Rottenmanner Tauern“ (a. a. O. S. 332, Nr. 234) in dessen Besitz über.

gelingt dies dem Künstler besonders in der Flußlandschaft, über welcher schwere, grauschwarze Gewitterwolken hängen, hinter denen die Sonne ihre siegreichen Strahlen hervorsendet und die entfernten Ufer hell beleuchtet. Waldmüller übertrifft in der Landschaftsdarstellung die genannten Künstler weitaus. Er entrollt vor unseren Augen ein herrliches Bild von der Pracht der österreichischen Alpenwelt und führt uns da mit Vorliebe an die klaren Bergseen, von deren Ufern gewaltige Felsenhäupter in die Lüfte starren, wie im „Königssee" (1838) mit dem Blick auf das von scharfkantigen Felsenkämmen überragte, liebliche St. Bartholomä, im hellfärbigen, kräftig beleuchteten „Zeller See" (zwei vollkommen übereinstimmende, nur im Formate verschiedene Bilder aus dem Jahre 1837) und im dunkelgrünen „Altausseer See" (1834), eines der köstlichsten Werke des großen Meisters. Im Kahn hat er sich auf den weitgedehnten Wasserspiegel hinausbegeben und nun gleitet sein Blick über den Uferwald und die in weichen. rhythmischen Linien sich aneinanderschließenden, in violetten und blauen Tönen leuchtenden Bergrücken hinauf zu den jähen Felsstürzen und glitzernden Schneefeldern des Dachsteins. Er wandert mit uns in die romantischen Alpentäler, wie im „Weg zur Schmittenhöhe bei Zell am See" (1837), der sich zwischen mächtigen Felsen und stolzen Tannen, an smaragdgrünen Matten und einem schäumenden Waldbach vorbei, zur Höhe hinan windet, oder er enthüllt uns in der „Straße in St. Wolfgang" (1835), über welcher ein schön geformter Berggipfel sichtbar wird, die Reize der heimischen, volkstümlichen Architektur. Hohe Bauerhäuser mit überhängenden Schindeldächern, kleinen Vorgärten und grünen Büschen vor den Fenstern werden mit meisterhafter Beherrschung der Linear- und Luftperspektive aneinandergereiht. Hierin, wie in der treuen Wiedergabe der in der klaren Gebirgsluft scharf umrissenen Objekte und in der Feinheit der Beleuchtung offenbart der Künstler eine Eindringlichkeit das Schauens, wie sie Rudolf Alt sein eigen nennt. Und wenn dann dem Künstler die Zustände in der Heimat unleidlich zu werden beginnen, dann flüchtete er in die sonnigen Gefilde Italiens und schuf

dort unvergängliche Werke. In der Olmützer Ausstellung waren aus dem Besitze des Fürsten zwei kleine sizilianische Landschaften zu sehen, den Tempel der Concordia (1849) und den Tempel der Venus bei Girgenti darstellend, vielleicht die wertvollsten Stücke der ganzen Ausstellung, Schöpfungen, die sich in jeder Hinsicht mit den schönsten Landschaftsbildern aller Zeiten und Völker, die dem Süden ihre dankbaren Motive entlehnen, messen können. Der Zauber, mit dem die Wunder der südlichen Natur Waldmüller gefangennahmen, überträgt sich auch auf uns, immer wieder zieht es uns zu diesen Bildern zurück und immer wieder können wir in ihnen neue Schönheiten entdecken. Die Lokalfarben, die in seinen Bildern aus der bunten Heimatswelt so kräftig tönen, treten zurück im Goldglanze des herabflutenden Sonnenlichtes, das die leuchtenden Säulen der Tempelhallen, die hellgrünen Pflanzen, das kahle Gestein, das blaue Meer und den klaren Himmel zu einheitlicher, wahrhaft festlicher Wirkung verbindet [1]). Nicht in die schöne Wirklichkeit, wie Waldmüller, sondern in erträumte Wundergefilde, zu glücklichen, sorglosen Hirten, Fischern und Landleuten führt uns der liebenswürdige Karl Markó in seinen fein gezeichneten italienischen Landschaften. Von den vier Bildern aus den Jahren 1835, 1837 und 1857 fesseln uns besonders zwei römische Landschaften, eine mit den Ruinen eines antiken Tempels und eine andere, die uns ans Meeresgestade geleitet, beide von rosigem Abendsonnenschein übergossen. Daß Rudolf von Alts Ölbilder seinen Aquarellen in nichts nachstehen, beweist seine in leuchtender Farbenfrische prangende Landschaft bei Ragusa, ein verfallenes Bauwerk, umwuchert von üppigen Agaven, darüber der tiefblaue Himmel, ein Bild voll ausgesprochener Eigenart und Kraft. Dazu gesellt sich ein schönes Aquarell, das die mächtigen Bäume, die Sträucher und Rasenplätze des Hradschin mit den Silhouetten des Belvederes, des Veitsdomes und der Burg in geistvoller Weise vereinigt (1839). Eine interessante Probe von dem Kunstschaffen seines Vaters Jakob Alt ist ein Ölbild, das den präch-

[1]) Sämtliche oben genannten Bilder Waldmüllers sind im Roeßlerschen Prachtwerke (Wien 1907) reproduziert.

tigen gotischen Dom in Kaschau gleich der Staffage, ungarischen Bauern in ihrer malerischen Tracht, bis ins kleinste Detail sorgfältig wiedergibt (1852).

Das Kaiser Franz Josef-Museum für Kunst und Gewerbe in Troppau.
(Schlesisches Landesmuseum.)

Das Troppauer Landesmuseum, dessen Entstehung in erster Linie der Schlesischen Handels- und Gewerbekammer zu danken ist, kann sich seit Jahren der hohen Gunst des Fürsten rühmen [1]). Als das Museum daranging, aus Anlaß des vierzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers ein eigenes Heim zu gründen, brachte der Fürst als Protektor des Instituts dem Unternehmen die größte Sympathie entgegen. Er spendete zunächst den Baugrund im Ausmaße von 697 Quadratklaftern, bezahlte die Übertragungsgebühr für diese Schenkung und widmete außerdem für den Neubau die namhafte Summe von 12.000 Kronen. Am 27. Oktober 1895 wurde das stattliche, im Stile der italienischen Renaissance von den Wiener Architekten Joh. N. Scheiringer und Franz Kachler erbaute Museum, das sich inmitten der schönen, die Stadt umziehenden Parkanlagen befindet, feierlich eröffnet. Hierbei gedachte Vizepräsident Anton Karl Lemach in längerer Rede der hervorragenden Verdienste des Fürsten, worauf der in Vertretung desselben anwesende Chef der fürstlichen Hofkanzlei, Dr. Hampe, im Namen des Fürsten dankte.

Im Laufe von mehr als zwanzig Jahren sind den Sammlungen des Instituts von seiten des Fürsten eine Fülle von wertvollen Kunstgegenständen zugekommen, welche hauptsächlich dazu beigetragen haben, daß das Museum in bezug auf Reichhaltigkeit den Vergleich mit den älteren österreichischen Provinzialmuseen keineswegs zu scheuen braucht.

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1895, XIII, S. 178 ff., 1896, XIV, S. 48. — Österreichische Volkszeitung. 21. Juli 1903.

Aus den uns vom Direktor des Museums, Dr. Edmund Wilhelm Braun, freundlich zur Verfügung gestellten Angaben geht hervor, daß Seine Durchlaucht seit dem Jahre 1885, außer einer größeren Anzahl wertvoller kunsthistorischen Werke für die Bibliothek, 24 alte deutsche Stiche und Holzschnitte von Aldegrever, Altdorfer, B. Beham, Binck, Cranach, Dürer, Hirschvogel, Meckenem und Schongauer für die Kupferstichsammlung, 33 kostbare Ölgemälde und Aquarelle und mehr als 350 bedeutende Werke der Plastik und aller Zweige des Kunstgewerbes für die Sammlungen gespendet hat, eine Leistung, die alle Kunstfreunde des Landes zu größtem Danke verpflichtet.

Die Gemäldesammlung des Museums enthält zunächst als Widmung des Fürsten eine Reihe bedeutender Landschaftsbilder österreichischer Meister. Friedrich Gauermanns Ölgemälde „Wildschweine im Walde“ (1831) führt uns lebhaft vor Augen, wieviel der hervorragendste Tiermaler Österreichs im Vormärz den alten Holländern zu danken hat. Die Landschaft mit dem zwischen tief eingeschnittenen Felsen fließenden Wasser, riesige Eichen, mächtige Tannen, deren zum Teile kahle Äste geisterhaft in die Luft starren, entwurzelte Baumstämme, der in Nebel getauchte Hintergrund, darüber ein Stück blauen Himmels, an dem schwere Wolken erscheinen, das alles erinnert an die Art, wie der große Ruisdael die Natur gesehen und wiedergegeben hat[1]). Von großem malerischen Reize ist ein zweites, kleineres Bild Gauermanns, „Kühe am Seeufer“, dadurch, daß der Maler die Tiere im hellen Sonnenschein, vor dunklen Abendwolken stehend, gemalt hat. August Schaeffer offenbart in seinem Aquarell „In der Lueg bei St. Gilgen am Wolfgangsee“ (1880) seine große Meisterschaft in der Wiedergabe der Lufttöne und in der virtuosen Behandlung des Laubwerkes der Bäume am Seeufer. Die beiden hellfarbigen Aquarelle „Landschaft“ (1885) und „Nach dem Regen“ (1886) zeugen von der liebenswürdigen, bescheidenen Art, mit der Ladislaus

[1]) Das Bild wurde von Gauermann seinerzeit um 200 Gulden Konventionsmünze an Herrn von Neuhaus nach Ungarn verkauft. (Zeitschrift für bildende Kunst. 1883, XVIII, S. 183.)

Eugen Petrovits es versteht, die Erscheinungen der Natur wiederzugeben. In wenigen seiner zahlreichen Werke wirkt Eduard v. Lichtenfels durch liebevolles Eingehen in die Natur, große Linienschönheit, glücklichen Farbensinn und poetischen Zauber so stark wie in dem Bildchen „Der Hintersee mit der Hohen Wand“ (1860). Ein tiefblauer Himmel wölbt sich über der klaren Wasserfläche, mächtige, schön gezeichnete Bäume bilden den Vordergrund der Landschaft, während sanft ansteigende, bewaldete, im Schatten liegende Hänge den Übergang zur Kalkwand vermitteln, die, von hellem Sonnenlichte bestrahlt, schroff zum Seeufer abfällt. Eine anmutige Komposition desselben Meisters ist auch die „Landschaft bei Gmünd“ (1890), die im Hintergrunde eine von der Sonne beschienene Häusergruppe, welche halb zwischen Bäumen verborgen ist, und im Vordergrunde einen kleinen Bach zeigt. Von den beiden Lichtenfels-Schülern Karl Onken und Ludwig Hans Fischer stammen zwei Bilder; der erstere hat eine einsame Mühle bei Kirchberg am Wechsel (1889), der letztere ein eindrucksvolles Aquarell, „Korfu“, gemalt. Die aus ernsten Zypressen hervorblickende, prächtige Villa, der Ausblick aufs blaue Meer, die Ufer mit ihrer eigenartigen Vegetation, die in der Sonne glänzenden, hellgelben Felsenklippen und Gebäude, die leicht gewellten, violett getönten Hügelzüge am fernen Horizonte vereinigen sich zu reizender Gesamtwirkung. Einfach im Motiv, von zartem Farbenhauch übergossen, verrät Eugen Jettels „Bauerngehöfte in der Bretagne“ (1895 in Paris gemalt) den tiefen Sinn des Künstlers für Ton und Stimmung in der Natur. Das Bild gehört zum schönsten, was dieser feine Landschafter gemalt hat. Die hellblauen, rosaroten und violetten Töne des abendlichen Himmels klingen mit den grauen und braunen Flächen der ärmlichen Hütte und dem leuchtenden Gelb blühender Pflanzen in einem leisen Abendliede zusammen. Der „Bauernhof vor Sonnenuntergang“ von Rudolf Ribarz, ein Bild aus den letzten Lebensjahren des Meisters, zeigt die hervorragenden Qualitäten desselben im besten Lichte, besonders seine feinfühlige Naturbeobachtung, welche sich hier in der Wiedergabe der Gegenstände in hellen, silberigen Farbentönen, um-

flossen von tiefer, klarer Luft, ausdrückt. Ein besonderes Interesse an dieser Stelle beanspruchen zwei aus Schlesien stammende Landschafter, Adolf Kaufmann (geboren 1848 zu Troppau) und Adolf Zdrasila (geboren 1868 in Poruba), durch ihre mit starkem Naturempfinden und erquickender Frische gemalten Landschaften „Am Waldesrand", 1898, und „Partie an der Oppa", 1901. Alois Schönn erfreut uns durch ein farbenheiteres, lebensfreudiges Bild aus dem Orient („Ägyptischer Hochzeitszug", 1856), Ludwig Passini, der unvergleichliche Aquarellist, durch ein reizendes Gemälde („Singende Mädchen", 1872), das zu den hervorragendsten Schenkungen des Fürsten ans Museum zählt. Wenige Werke aus jener Zeit vermögen es, in uns heute einen derartig befriedigenden Eindruck zu hinterlassen wie dieses Bild, das alle Vorzüge des tüchtigen Künstlers, poetische Auffassung des Stoffes, treffliche Beobachtung des Volkslebens, ein starkes Gefühl für die Schönheiten der Natur und weiche, in alle Tiefen gehende Farben, enthält. Unser Blick kann sich von der Schar anmutiger Ampezzanerinnen, die von der hohen, blumigen Bergwiese ohne Spur von Ziererei frisch in die Luft hinaussingen, nicht trennen. Scharf zeichnen sich die Umrisse der Gestalten von dem klaren Abendhimmel ab, während die Sonne mit ihren letzten Strahlen die Zinken der Dolomiten in goldgelbe, rötliche und violette Töne taucht.

Von österreichischen Genremalern sind noch vertreten: Alfred v. Schroetter durch das Bild „Der Jäger" (1888), das ihn als Meister in der Darstellung von Figuren im Kostüm des 17. Jahrhunderts zeigt, Emil Strecker durch das große, ansprechende Gemälde „Der Rekonvaleszent" (1889), das einen genesenden Mönch, der andächtig den Klängen der Orgel lauscht, darstellt, Josef Gisela durch den elegant gemalten „Kunstliebhaber", voll peinlichster Sorgfalt in der Ausführung der Details, und der 1852 zu Lobenstein in Schlesien geborene Josef Kinzel durch das ergreifende Werk „Bange Stunden" (1905), ausgezeichnet durch die im klaren Lichte gemalte, vorzügliche perspektivische Wiedergabe des Inneren einer von hohen Kreuzgewölben überspannten Tischlerwerkstätte. Der originelle Hans Schwaiger erscheint mit zwei Werken aus dem

Jahre 1890, Früchten seines jahrelangen Aufenthaltes in seinem abenteuerlichen Holzhause in den mährischen Vorkarpathen. In der „Slowakischen Bäuerin“ erzielt er durch die geistreiche Benützung des Holzuntergrundes für die Malerei, die er in kühnen Farbenflecken hinsetzt, eine frappante Wirkung. Im zweiten Bilde stellt er in außerordentlicher Farbenfrische und mit treffendem Realismus das bunte Innere eines slowakischen Bauernhofes dar.

Auch die deutsche Genremalerei wird durch eine Anzahl bedeutender Werke repräsentiert. Wir nennen unter denselben in erster Linie ein Bild Benjamin Vautiers, „Sonntagnachmittag in Schwaben“ (1861), in dem die liebenswürdige Kunst des populären Meisters in vorzüglicher Weise zur Geltung kommt. Es zeigt eine reizende Gruppe von Bauernmädchen, die am Waldesrande ihre Angehörigen erwarten, die von der Kirche des auf einem Hügel liegenden, hell von der Sonne beschienenen Dorfes durch die Felder schreiten. Wilhelm Sohn hat ein „Mädchen am Spinnrad“ (1880) mit großer Lebendigkeit in der Gestalt und gewandter Technik in der Ausführung der Details gemalt. „Der Geflügelhändler“ (1872) von Anton Seitz zeigt einen der bedeutendsten Kleinmaler, der hier in der Durchbildung der Einzelheiten an die große Kunst eines Meissonier erinnert[1]). Hugo Kauffmanns „Bauer mit einer Katze“ (1884) wirkt erfreulich durch den trefflichen Humor und das ansprechende Kolorit. Auch einige Meister der Landschaftsmalerei auf deutschem Boden lernen wir in guten Werken kennen. Gregor v. Bochmann versteht es, in außerordentlich glücklicher Weise in seinem „Motiv aus Rügen“ die weidenden Schafe, die Figur des Hirten und den beladenen Erntewagen mit der steinigen Uferlandschaft, dem blaugrauen Himmel und dem den Horizont begrenzenden, dunkelblauen Meeresstreifen zu verschmelzen. An die Art der alten Niederländer gemahnt Robert Schleichs „Holländische Winterlandschaft“ (1885) durch die Darstellung einer glatten Eisfläche

---

[1]) Wahrscheinlich dasselbe Bild, das 1882 auf der Auktion Arthur Mayer von Alsó-Rußbach in Wien um 2100 Gulden versteigert wurde. (Kunstchronik. 1881, XVI, Sp. 365.)

mit den auf derselben dahingleitenden Figürchen von Schlittschuhläufern, den armseligen Hütten und hohen, kahlen Bäumen am Ufer, der Stadt im Hintergrunde und dem schweren, von rötlichen Sonnenstrahlen durchzogenen Wolkenhimmel darüber. Eine liebliche Idylle gibt Friedrich Johann Voltz in seinem Bilde „Kühe an der Tränke" (1884), das sich durch frische Farben und meisterhafte Charakteristik der Tiere auszeichnet. Hans Thomas schlichte „Mitteldeutsche Flußlandschaft" (1892) aus der Galerie Weidenbusch zeigt uns den Meister, der in österreichischen Sammlungen leider ein gar seltener Gast ist, auf dem Gipfelpunkt seines ernsten Strebens. Einfach in der Komposition, gibt er mit kraftvollem Ausdrucke und in gedämpften Tönen die in die Tiefe sich dehnende Landschaft am Wasser mit den schön geformten Baumkronen am Ufer und den dunklen, geballten Wolken wieder.

Der französische Genremaler Armand Leleux fesselt uns im Bilde „Der Tischler" durch die meisterhafte Beleuchtung des Innenraumes einer Werkstätte, der Spanier Mariano Barbasán im Werke „Der zerbrochene Krug" durch sichere, feine Zeichnung. In das Jahr 1906 fällt die Widmung eines Reiterbildnisses, das dem Thomas de Keyser zugeschrieben wird, und eines Werkes aus der Werkstätte des Bernardo Belotto, welches die Feste Königstein in Sachsen darstellt[1]).

Die Zahl der vom Fürsten gespendeten Gegenstände der Plastik und des Kunstgewerbes ist so bedeutend, daß deren Aufzählung geradezu ermüdend wirken müßte. Nur die hervorragendsten Objekte mögen daher kurz erwähnt werden. Unter den Werken der Skulptur sind bemerkenswert: Ein bemaltes, geschnitztes Holzrelief, ein Heiliger, vor drei Frauen kniend, und das Gegenstück dazu, welches einen Mönch (St. Dominikus), der vor einem Altare kniet, zeigt, lombardische Arbeiten aus dem Ende des 15. Jahrhunderts, drei Stuckreliefs, die Madonna mit dem Kinde darstellend, Florentiner Arbeiten vom Ausgange des 15. Jahrhunderts, zwei Steinreliefs, das eine ein Wappen, von schwebenden Putten gehalten, das andere Halbpferde, auf

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1907, S. 143.

deren Rücken je ein Flügelknabe sitzt, enthaltend, florentinisch, zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine aus Eichenholz geschnitzte Gruppe, Maria mit dem Kinde, eine deutsche Arbeit um die Wende des 15. Jahrhunderts, zwei moderne italienische Reliefs aus Lindenholz („Schwebende Kinder“ und „Eingang zur Palastruine“) und endlich ein bemaltes Gipsrelief von Robert Anning Bell, „Die Toilette“.

Von den Gegenständen aus Bronze heben wir hervor: Plaketten von Moderno (Herkules und der nemeische Löwe) [1], Giov. Florentino (Mucius Scaevola, Urteil des Paris) [2], sogenannter Caradosso (Schmiede des Vulkan) und Antonio da Brescia (Abundantia und Satyr) [3], eine vergoldete Medaille mit dem Brustbilde einer jungen Frau im Profil, mailändisch, um das Jahr 1520, einen aus dem 17. Jahrhundert stammenden Türklopfer, welcher einen Knaben mit Flügeln, zwischen zwei Delphinen sitzend, zeigt, sämtlich Werke der italienischen Kunst, eine niederländische Hutagraffe (Herodes und Salome mit dem Haupte des Johannes), zirka 1480, einen leuchtertragenden Engel, ein flandrisches Werk aus dem 15. Jahrhundert, und ein Aquamanile in Form einer Mädchenbüste, eine niederdeutsche Arbeit des 14. Jahrhunderts. Die beiden letzterwähnten Stücke stammen aus der im Jahre 1899 versteigerten Sammlung Stein in Paris. Daran reihen sich eine Messingschüssel mit getriebenem St. Georg im Mittelstück, ein Nürnberger Erzeugnis des 17. Jahrhunderts, und eine Anzahl schmiedeeiserner Arbeiten, worunter sich eine aus der Sammlung Hirth in München stammende bemalte Aufsatzblume befindet.

In vorzüglicher Weise wird die ältere Möbelindustrie durch mustergültige Stücke repräsentiert. Vor allem sind hier anzuführen: Eine gotische Truhe mit Flachschnitzerei aus Tirol, einige Werke niederrheinischer Herkunft, wie ein Schränkchen mit der Darstellung der Maria Immaculata (15. Jahrhundert),

[1] Émile Molinier, Les bronces de la Renaissance. Les plaquettes. Paris 1886, I, Nr. 199.

[2] Molinier, Nr. 108 und 134.

[3] Molinier, Nr. 121.

ein spätgotischer Zahltisch, ein Himmelbett, ein Sofa mit hoher Rücklehne und Stickerei auf der grünen Tuchpolsterung und schließlich ein Kasten mit vier Türen und zwei Schubladen, die drei letzteren in Eichenholz, reich geschnitzt, aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammend, ferner fünf italienische Renaissancetruhen, teilweise eingelegt, teilweise geschnitzt, ein Florentiner Sessel aus Nußbaumholz aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, ein großer, hellgelb gestrichener Schrank mit Malerei in Grisaille, die allegorische Figuren, Putten und Grotesken wiedergibt, eine italienische Arbeit des 17. Jahrhunderts, ein vergoldeter Rahmen von architektonischem Aufbau (16. Jahrhundert), ein reichgeschnitzter Holzrahmen, im Laubwerk desselben Putti mit Blumen, ein Werk des französischen Barockstiles, ein in Eichenholz geschnitztes Panneau im Stile Boffrands (um 1720), aus einem Pariser Hotel stammend, und endlich zwei spanische Lederstühle aus dem 17. Jahrhundert.

Eine besondere Beachtung verdienen die Erzeugnisse der Keramik. Venezianischen Ursprunges sind drei spätgotische Terrakottaplatten und ein Majolikateller mit einer Landschaft aus der Mitte des 16. Jahrhunderts. Zwei Teller und zwölf Fliesen sind Produkte einer Faentiner Majolikafabrik in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Aus der Fabrik Candiana bei Padua rührt eine große Majolikaschüssel her (zirka 1620 bis 1650). Daran schließen sich ein Delfter Fayenceschälchen in Blumenmalerei und drei Delfter Fayenceteller mit der Beilmarke und Darstellungen aus der Folge von zwölf Monatsbildern (Mitte des 18. Jahrhunderts) und ein plastisch verzierter schlesischer Steinzeugkrug mit der Darstellung der Kreuzabnahme, eine Arbeit des 16. Jahrhunderts. Von den herrlichen Erzeugnissen der europäischen Porzellanfabrikation, die dank der Fürsorge des Fürsten in reicher Auswahl im Museum vorhanden sind, führen wir an: Einen Teller und eine Compotière, blau bemalt, mit goldenem Gitternetz und ausgesparten Blumenmedaillons aus dem bekannten Liechtensteinschen Speiseservice (1784—1787) und eine unbemalte Porzellanfigur, einen Mann in altspanischer Tracht, der einen Brief überbringt, darstellend (Sammlung Hirth, Nr. 636), aus

der Wiener Fabrik, eine bemalte Figur, eine junge Dame im Rokokokostüm, welche die Marmotte dreht, zeigend (zirka 1740—1745), eine mit chinesischem Blumenmuster bemalte Kanne (um 1750) und die weißglasierte Figur eines Bischofs mit einem Kelche (Kändlersche Zeit) aus Meißen, eine naturalistisch bemalte Figur, ein Rebhuhn als Dose, aus Berlin, zwei bemalte Figuren aus der kurmainzischen Porzellanmanufaktur zu Höchst, die eine ein nacktes, kleines Mädchen an einem mit Moos bedeckten Felsen (Sammlung Hirth, Nr. 537), die andere ein Mädchen mit einem Hündchen am linken Arm darstellend, zwei Fürstenberger Biskuitbüsten mit weißglasiertem Sockel (Scipio und Drusus) und eine Nymphenburger weißglasierte Porzellanfigur, einen sogenannten „Käsehändler". Aus der an schönen und seltenen Porzellangruppen der hervorragendsten deutschen Fabriken besonders reichen Sammlung Georg Hirth, welche im Jahre 1898 in München versteigert wurde, stammen eine Karyatide aus Biskuitmasse, eine Suppenterrine, zwei Statuetten, ein Schäfer und eine Schäferin, eine Figur, die einen sitzenden Leoparden, und eine andere, welche einen Ziegenbock darstellt, sämtlich aus Nymphenburg, ferner eine Sèvresvase mit vergoldetem Bronzefuß und schließlich zwei Wedgwoodvasen. Ein glänzendes Zeugnis für die hohe Stufe, welche die Töpferkunst in neuester Zeit wieder erreicht hat, legen die Vasen von Fischer in Budapest, Schmuz-Baudiß in München, Hans von Heider in Schongau am Lech, Max Läuger in Karlsruhe und Finch in Finnland ab.

Unter den Gegenständen der Glasindustrie nennen wir eine reiche Kollektion venezianischer Gläser, mehrere deutsche bemalte Humpen und ein Schaperglas mit Ornamenten und figuralen Darstellungen (zirka 1720—1730). Interesse verdienen auch die übrigen Arbeiten des Kunsthandwerks, welche die Leder- und Textilbearbeitung an einzelnen trefflichen Mustern zeigen. Schließlich seien noch unter den Spenden des Fürsten ein Kölner Eglomisé-Bild aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und eine Emailplatte mit der Kreuzabnahme, eine französische Arbeit des 17. Jahrhunderts, angeführt.

An den Spezialausstellungen, welche das Museum seit der Eröffnung des neuen Gebäudes in rascher Folge veranstaltete, beteiligte sich der Fürst durch Überlassung kostbarer Schätze aus dem Kunstbesitz seines Hauses. Im Jahre 1896 fand in den Räumen des Museums eine Ausstellung von 68 Gemälden von bedeutenden Meistern der Gegenwart aus dem Privateigentum des Fürsten statt. 16 davon sind durch Schenkung in den Besitz des Museums übergegangen [1]). Für die Kaiser Franz Josefs-Jubiläumsausstellung (1898) sandte der Fürst gleichfalls eine Anzahl von Gemälden, unter welchen in erster Linie die Werke deutscher Meister vertreten waren [2]). Unter den Ausstellern auf der Altwiener Porzellanausstellung im Jahre 1903, welche 800 Nummern, namentlich aus schlesischem Privatbesitze, umfaßte und gewissermaßen eine Vorarbeit für die großartige Ausstellung im Wiener Museum für Kunst und Industrie (1904) sein sollte, war besonders Seine Durchlaucht zu nennen. Bemerkenswert unter den von ihm beigestellten Objekten war zunächst eine große Porzellanschüssel, die auf der Rückseite die eisenrote Inschrift „Viennae 17 . 5", wahrscheinlich 1725, trägt. E. W. Braun war der erste, welcher schon im Jahre 1902 auf diese Schüssel, welche zu den ältesten Erzeugnissen der Wiener Porzellanmanufaktur gehört, hinwies. Der Rand derselben trägt auf der Vorder- und Rückseite japanische Blumen im Imarigenre und im Fond ähnliche Blumensträuße in Vasen von barocken Formen. Weiterhin finden wir die charakteristischen Störche, die auch die Hunger-Schale zeigt, welche sich im Besitze des Herrn Karl Mayer in Wien befindet. (Hunger, der Gehilfe Du Paquiers, arbeitete ja 1717—1720 in Wien.) Das prächtige königsblaue Liechtensteinsche Service (1784—1787) spiegelte den Einfluß von Sèvres, der in der ersten Zeit der Sorgenthalschen Leitung so bedeutend war, wieder [3]). Einen Teil der herrlichen Schätze an

[1]) Kunstchronik. N. F. 1898, IX, Sp. 27. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1896, XIV, S. 165 f.

[2]) Kunstchronik. N. F. 1899, X, Sp. 9 f.

[3]) Kunst und Kunsthandwerk. 1903, VI, S. 445 ff. — Kunstgewerbeblatt. 1904, XV, S. 81 ff.

Erzeugnissen der Keramik, die der Fürst sein eigen nennt, konnten die Kunstfreunde der Stadt ferner auf den Ausstellungen von ostasiatischem (1905) und europäischem Porzellan (1906) bewundern [1]. Aus der Frühzeit der Meißener Fabrik erregten da besonders die hervorragenden Chinesenfiguren und -gruppen, die dieselben Modelle einige Male in verschiedenem prächtigen Dekor zeigen, die Aufmerksamkeit der Kenner. Der gleichen Fabrik gehörten auch zwei Messergriffe mit kleinen, vorzüglich gemalten Watteau- und Jagd-Szenen an. Aus der Blütezeit der Fabrik zu Capo di Monte stammte das brillante Frühstückservice, das mit bunten mythologischen Reliefs geschmückt erscheint. Das reichste und prächtigste der Stücke aus Sèvres war eine Vase (forme dite Potpouri) aus dem Jahre 1757 mit apfelgrünem Grunde, reichem, durchbrochenem Gitterwerk und bunten Blumenbuketten, bemalt mit Putten in Wolken in ausgesparten Feldern — nach Boucher — sowie mit radierten, goldenen Blumenranken. Die Vase ist als Mittelstück einer Kamingarnitur zu denken, flankiert von zwei Girandolen in Vasenform mit zwei über dem Henkel unter der Mündung ausladenden Elefantenköpfen, deren Rüssel in zwei Tüllen ausläuft. Auch die Ausstellung österreichischer Goldschmiedearbeiten im Jahre 1904 wurde vom Fürsten beschickt [2]. Für die Geschichte dieses Zweiges der Kunstindustrie in unserem Heimatlande waren einige Arbeiten aus fürstlichem Besitze von hohem Werte, wie z. B. das Feldsberger Ciborium von 1727 mit dem Namenpunzen J. M. (vielleicht Joh. Leopoldt Mayr in Wien), der Empireleuchter mit dem Beschauzeichen 1805 und der Meistermarke CS (Carl Scheiger in Wien, Meister 1802), die prächtige Deckelvase von Stephan Mayerhofer in Wien (1837) usw. Am 16. Februar 1905 eröffnete das Museum eine Ausstellung deutscher, italienischer und niederländischer Handzeichnungen des 15.—18. Jahrhunderts, an welcher sich der Fürst gleichfalls beteiligte [3]. Die kostbaren Blätter aus dessen Kunstsammlung gestatteten

[1] Kunst und Kunsthandwerk. 1906, IX, S. 426 ff.

[2] Kunst und Kunsthandwerk. 1904, VII, S. 496 ff.

[3] Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1905, S. 45 f.

einen Einblick in den Reichtum derselben an seltenen Werken der Zeichenkunst aus hervorragenden Kunstepochen und von den an der Weiterentwicklung der bildenden Künste in der neueren Zeit am meisten beteiligten Nationen. Aus der schönen Sammlung von Bronzearbeiten, welche in der Liechtenstein-Galerie aufgestellt ist, waren einige bemerkenswerte Stücke auf der Ausstellung von Bronzen aus älterer und neuerer Zeit (1907) zu sehen[1]). Von den Arbeiten, die insgesamt der italienischen Kunst, und zwar zum größten Teile dem 16. und 17. Jahrhundert angehörten, nennen wir bloß: Die kleine, vergoldete Bronzestatue des Herkules von Bertoldo, eine vortrefflich gearbeitete Plakette mit der Darstellung des hl. Antonius in Halbfigur, voll realistischer Wiedergabe der kräftigen Gesichtszüge und des Faltenwurfes, eine Florentiner Arbeit vom Ende des 15. Jahrhunderts, vielleicht ein Werk des Bellano, die schöne Figur eines Kriegers zu Pferde von dem Paduaner Andrea Riccio und schließlich die außerordentlich wirksamen Gestalten des Herkules und des Mars von Giovanni da Bologna.

Die großherzige Anteilnahme, welche der Fürst, einer der bedeutendsten Kunstfreunde unserer Zeit, dem Schlesischen Landesmuseum entgegenbrachte, kann als Zeichen der größten Anerkennung für das Wirken des Instituts gelten, welches durch seine unermüdliche Regsamkeit und fortwährende Fühlungnahme mit dem gesamten Kunstleben der Gegenwart vielen Provinzialmuseen als Muster voranleuchten kann.

Kunstgewerbliches Museum der Handels- und Gewerbekammer in Prag.

Die Prager Museen, welche in regem Wetteifer darnach streben, für alle Kreise des Volkes ein Hort der Bildung zu sein, erfreuten sich gleichfalls der Huld des Fürsten, die in

[1]) Kunst und Kunsthandwerk. 1907, X, S. 526 ff.

wertvollen Widmungen für die Sammlungen derselben zum glänzenden Ausdruck kam. Ein hervorragendes Werk der alten Plastik erhielt im Jahre 1889 das Kunstgewerbliche Museum der Handels- und Gewerbekammer zum Geschenke, eine Brunnengruppe aus Bronze, welche Venus und Amor mit einem Delphin darstellt [1]). Der Brunnen, dem einst diese Gruppe angehörte, wurde von Benedikt Wurzelbauer (1548—1620) aus Nürnberg, einem Schüler Georg Labenwolfs, auf Bestellung des Landhofmeisters Christoph Popel von Lobkowitz 1599 gegossen und im Jahre 1600 in dem am Hradschin gelegenen Garten des Auftraggebers aufgestellt. Doppelmayer gibt in seinen „Nachrichten von nürnbergischen Künstlern" vom Jahre 1730 die Höhe (10 $^1/_2$ Schuh), das Gewicht des Bassins (34 Zentner) und der Gruppe (26 Zentner) und den Preis des Brunnens (2000 Gulden) an. Er wurde unzweifelhaft nach einer Zeichnung des Nürnberger Stadtarchitekten Wolf Jakob Stromer hergestellt, welche sich gegenwärtig als ein Teil des Stromerschen Skizzenbuches im Besitze der freiherrlichen Familie von Stromer im Schlosse Grünberg befindet. Nach der Zeichnung bestand der Brunnen aus einem großen, von einem reichgegliederten Unterbau gestützten Bassin, in welchem auf einem mit Wappen geschmückten Postament Amor auf einem Delphin und Venus standen. Stromer markiert auch sieben Wasserstrahlen, die von der Gruppe ausgehen sollten. Wahrscheinlich kam der Brunnen um 1623 oder bald darauf durch Kauf in den Besitz Wallensteins, der den Sockel mit seinem Wappen und der Jahreszahl 1630 versehen ließ. Nach der Erstürmung des Hradschin durch das schwedische Heer im Jahre 1648 wurde die Gruppe nach Schweden weggeführt, sie findet sich 1652 im

---

[1]) Bericht des Kuratoriums des Kunstgewerblichen Museums für das Verwaltungsjahr 1889. Prag 1890, S. 4 und 17 f. — Zeitschrift für bildende Kunst. 1880, XV, S. 54, N. F. 1890, I, S. 299 f. — Kunstgewerbeblatt. 1892, III, S. 91. — Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Böhmen. Wien 1896, II, S. 376. — Dr. Karl Chytil, Der Prager Venusbrunnen von Benedikt Wurzelbauer. Prag 1902. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1902, XX, S. 184, 1905, XXIII, S. 73. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1902, XXV, S. 374 ff.

Inventar der Königin Christine. Die Königinwitwe Hedwig Eleonora schenkte dieselbe ihrem Günstling, dem Grafen Karl Gyllenstjerna, aus dessen Besitz sie in das Eigentum der Grafen von Fersen überging. Von dem letzten aus dem Geschlechte derselben erstand sie Christian Hammer in Stockholm, welcher die Gruppe im Garten seiner Villa Byström aufstellte. Der Kunstschriftsteller Emil Jonas, welcher sie dort sah, veranlaßte den Besitzer, das Werk als Gegenstand der altdeutschen Kunst auf der nordischen Industrie- und Kunstausstellung zu Kopenhagen (1888) auszustellen. Von hier wanderte die Bronzegruppe nach Berlin, wo sie im königlichen Kunstgewerbemuseum zu sehen war. Wilhelm Bode teilte dem hochherzigen Förderer des Kunstgewerblichen Museums in Prag, Alfred Ritter v. Lanna, mit, daß die Statue, welche für die Hauptstadt Böhmens von großer kunsthistorischer Bedeutung ist, verkäuflich sei. Lanna war aber nicht imstande, eine Persönlichkeit zu finden, welche die großen Kosten, die die Erwerbung der Statue verursacht hätte, aufbringen wollte, und regte bei Bode an, diesbezüglich mit dem Fürsten Johann von Liechtenstein, der zugleich mit ihm auf der Pariser Weltausstellung weilte, zu sprechen. Bode entsprach diesem Wunsche und Seine Durchlaucht erklärte sich dazu bereit, das Kunstwerk anzukaufen und dem Prager Kunstgewerblichen Museum zu schenken. Obwohl der Fürst in selbstloser Bescheidenheit gewünscht hatte, daß sein Name als Spender nicht genannt werde, blieb die hochherzige Tat nicht verborgen, durch welche ein bedeutendes Werk deutscher Kunst, welches schon als verschollen galt, nach mannigfachen Irrfahrten in drei Jahrhunderten an den Ort zurückgelangt ist, für den es ursprünglich bestimmt war. Die große Unterschale des Brunnens, welche von den Schweden zurückgelassen wurde, hat der verdienstvolle Direktor des Museums, Karl Chytil, im Garten des Palastes der Grafen Waldstein zu Prag wieder aufgefunden, wo sich dieselbe seit dem Jahre 1900 befindet. Die Sammlung Hammer aber, eine der hervorragendsten Privatsammlungen der Welt, welcher einst der Venusbrunnen angehörte, wurde schon wenige Jahre nach dem Verkaufe desselben in Köln versteigert (1892).

Durch seine Schenkung war der Fürst angeregt worden, das Prager Kunstgewerbliche Museum, welches sich damals noch in den Räumen des Rudolphinums befand, zu besichtigen; dadurch lernte Seine Durchlaucht auch die großartige Gemäldegalerie des letzteren kennen, was zur Folge hatte, daß nun auch diese Sammlung in den Kreis jener Kunstinstitute gezogen wurde, welche der Fürst mit Kunstwerken bedachte.

Die Gemäldegalerie der „Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde" im Künstlerhaus Rudolphinum zu Prag.

Durch Schenkung einer beträchtlichen Anzahl hervorragender Meisterwerke der Malerei für die Gemäldegalerie im Rudolphinum hat der Fürst, gleich anderen Kunstfreunden, ein Institut mächtig gefördert, das unter den Sammlungen der diesseitigen Reichshälfte, Wien ausgenommen, unstreitig den ersten Rang einnimmt. Wie in wenigen Sammlungen Österreichs kommen daselbst alle Werke im günstigen Lichte der großen Säle, wie durch ihre gute Verteilung an den Wänden zur prächtigen Wirkung. Unsere höchste Bewunderung verdient die Hochherzigkeit des Fürsten besonders deshalb, da sich unter den Widmungen desselben auch eine Anzahl von Meisterwerken aus der Blütezeit der niederländischen Malerei im 17. Jahrhundert befinden, die vom Fürsten erworben wurden und durch Jahre hindurch eine Zierde der Liechtenstein-Galerie bildeten. Seine Durchlaucht hat sich von diesen Bildern gewiß schweren Herzens getrennt und sie nur in der richtigen Erkenntnis, daß für öffentliche Sammlungen nur eine Auswahl aus dem Besten gerade gut genug ist, dem Museum überlassen [1]).

[1]) Dem Herrn Galerie-Inspektor Paul Bergner danke ich an dieser Stelle nochmals für seine gütigen Mitteilungen. — Über die gespendeten Werke alter Meister vergleiche: Repertorium für Kunstwissenschaft. 1884, VII, S. 188 ff., 1891, XIV, S. 163, 1902, XXV, S. 374 ff. — Die graphischen Künste. 1894, XVII, S. 87 f. — Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Böhmen, II, S. 428 ff.

Das wertvollste Werk darunter ist wohl das kühn gemalte Bildnis des Jasper Schade van Westrum, eines der schönsten Einzelporträte von Frans Hals, das der Fürst bei der Versteigerung der Sammlung Wilson in Paris (1881) um 43.000 Franken erworben hatte [1]). Der schöne, mit geschnitzten und bemalten Wappen versehene Rahmen trägt die Jahreszahl 1645.

Die Halbfigur des jungen Mannes mit der selbstbewußten Haltung und den frischen Gesichtszügen ist außerordentlich geschickt in die Bildfläche hineinkomponiert. Sie füllt die linke Hälfte derselben, während rechts der graue Hintergrund nur von dem in leichten Umrissen skizzierten Schatten des Dargestellten unterbrochen wird. Das Licht fällt von links auf den Körper und spielt in starken Tönen im Antlitz, in den Haaren und dem rechten Ärmel des Kleides, die linke Seite des Körpers ist in Schatten gehüllt. Verhältnismäßig sorgfältig erscheint noch das Gesicht behandelt; die Haare, der weiße Hemdkragen und der Rock aber sind mit flotten Pinselstrichen in dünnflüssigen Farben heruntergemalt. Die Art, wie der Maler im schillernden Gewebe des Ärmels weiße, gelbliche, graue, bräunliche und schwarze Farbenflecken kühn nebeneinandersetzt, erinnert an die Malweise des modernsten Impressionismus. Gleichfalls aus der Sammlung Wilson stammt das gut erhaltene, ausgezeichnete Porträt einer vornehmen Dame von Jacob Gerritsz Cuyp (1636). Die jugendliche Gestalt mit den heiter blickenden Mienen und dem blonden Haar ist mit liebevoller Sorgfalt durchgebildet. Mit besonderem Geschick und außerordentlichem Fleiß sind der reiche Spitzenbesatz an dem Häubchen, dem Kragen und den Ärmeln, die mächtige, weiße Halskrause und die Stickerei des Kleides ausgeführt. Eine wahrhaft große Wirkung bringt Gerard Ter Borch durch schlichte Auffassung, meisterhafte Zeichnung und malerische Behandlung in den beiden Bildnissen hervor, welche einen vornehmen Holländer und dessen Gemahlin in ganzer Figur darstellen. Zu der ungemein zarten Gesichtsbildung tritt

---

[1]) Kunstchronik. 1881, XVI, Sp. 557.

eine liebevolle Ausführung der Kleidung, die besonders in dem reich mit Spitzen besetzten Atlasrocke der Frau von der größten Virtuosität ist. Die Dargestellten sind nach der auf der Rückseite der Bilder angebrachten Inschrift Willem Marienburg, Bürgermeister von Deventer, und seine Frau Gertrud, geborene Assinck. (Katalog der Liechtenstein-Galerie. 1873, Nr. 562 und 563.) Schöne niederländische Arbeiten des 17. Jahrhunderts sind die beiden Originalrahmen, die in reicher, hocherhabener Schnitzerei Rosen, Sonnenblumen und Embleme und am oberen Rande Putten, die ein Wappen halten, zeigen. Von größtem malerischen Reiz ist das „Mädchen am Balkon" von Gerrit Dou [1]). Träumerisch blickt die anmutige, jugendfrische Gestalt auf die Kanäle, Brücken und Türme der Stadt Leyden, die vom leichten Morgennebel umschleiert sind. Wunderbar fein erscheinen der hellgrüne Samt der Jacke und das Weiß des Hermelinbesatzes mit dem farbenprächtigen persischen Teppich, der in Falten über die Brüstung fällt, zusammengestimmt. Den oberen Abschluß des Ganzen bildet die reizende Architektur des Balkons, den Weinlaub, in herbstlichen Farben leuchtend, umrankt.

Wir wenden uns nun den Werken der modernen Malerei zu. Der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts gehören an: „Steinlader in der Normandie" (1845) von Ferd. Theodor Hildebrandt, flott gemalt und lebhaft in der Farbengebung, „Italienischer Bilderverkäufer" (1867) von Matthias Schmid, ausgezeichnet durch elegante Pinselführung und feinen koloristischen Reiz, ein blühender „Mädchenkopf" mit goldblonden Haaren von dem in Prag geborenen Gabriel von Max, mit der dem Künstler eigenen sentimentalen Auffassung wiedergegeben, „Mädchen mit einer Kuh" von Hermann Baisch, einfach im Motiv, jedoch energisch im Farbenauftrag und wunderbar durch die Art, wie der hervorragende Tiermaler

---

[1]) Das Bild befand sich 1665 im Cabinet de Bye in Leyden und wurde 1798 aus der Sammlung Orléans in London um 315 Pf. St. versteigert. (Smith, 1829, I, S. 25, Nr. 76. — C. Hofstede de Groot, Beschreibendes und kritisches Verzeichnis der Werke der hervorragendsten holländischen Maler des 17. Jahrhunderts. I, S. 448, Nr. 366.)

das blendende Sonnenlicht auf dem Tierleib, der weiblichen Figur und der hellgrünen Laubwand spielen läßt, und „In der Pferdeschwemme“ von Hans Thoma (1891). Mit kräftigen Strichen stellt der hochgeschätzte Meister den Reiter und die Pferde dar, an denen das Wasser des Flusses, den sie durchschreiten, hoch hinaufspritzt. Die Schwierigkeiten, das ziehende Wasser malerisch zu behandeln, sind hier glänzend überwunden. Hinter dem Grün des Ufergebüsches und zwischen den Stämmen der Baumreihe, die das Wasser entlang zieht, blicken die roten Ziegeldächer eines Dorfes hervor. Über hügeliges Land hinweg, über das schwere Wolken dahinstreichen, schweift das Auge bis zum fernen, waldumsäumten Horizont.

Beachtung verdienen ferner einige Bilder österreichischer Maler. Der Orientmaler Karl Müller wandelt in seinem Bilde „Der Gang in den Keller“ (1872) auf anderen als den gewohnten Bahnen, offenbart aber auch hier, besonders in der trefflichen Architektur des Vorraumes sein großes malerisches Können. Von den heimischen Landschaftern nennen wir zunächst Eduard von Lichtenfels („Kupferminen in Agordo in Norditalien“) und dessen Schüler Heinrich Tomec (geboren 1863 in Prag), von dem eine schlichte Wald- und Wiesenlandschaft zugegen ist. Emil Jakob Schindler verkörpert in seiner „Landschaft“ (1884) die Stimmung in der Natur mit poetischer Kraft. Friedlich ruhen die Kühe am Waldesrande, hohe Pappeln spiegeln sich im stillen Wassertümpel, an dem ein einsames Gehöfte liegt. Die Wirkung des feuchten Duftes, der über dem Gewässer lagert und die Umrisse der Körper auflöst, ist mit unnachahmlicher Kunst wiedergegeben. Mit erquickender Frische und feiner künstlerischer Empfindung hat Rudolf Bernt den Marktplatz in Prachatitz (1894) gemalt. Vor uns liegen die alten, teilweise schön bemalten Häuser mit den anheimelnden Lauben, welche den ganzen Platz umsäumen, der von dem altersgrauen Rathaus mit seinem mächtigen Turm überragt wird. Interessante architektonische Details der an altertümlichen Bauten so reichen Städte des Landes hält auch Walter Crane in ungemein lebhafter Farbengebung und dekorativ wirksamer Weise in seinen beiden „Böhmischen Städtebildern“ fest.

Wir können unsere Besprechung der Schenkungen des Fürsten ans Museum nicht würdiger beschließen als mit der Betrachtung des herrlichen Gemäldes „Im Walde“ von Gustave Courbet. Da, wo man einer so gewaltigen Persönlichkeit gegenübersteht, fühlt man, wie ungeheuer schwer es eigentlich ist, den Inhalt eines Kunstwerkes in Worte zu fassen. Der tiefe Ernst, mit welchem der Klassiker der modernen Malerei die Schönheit des Alls in seine Seele eingesogen hat, kommt in dieser Landschaft zum kräftigen malerischen Ausdruck. Mit wunderbarer Sicherheit des Auges hat er hier das geheimnisvolle Weben in der Natur erfaßt und mit machtvoller Hand im großen Zuge auf die Leinwand gebannt. Die Einzelheiten des prachtvollen, breit gemalten Bildes, das dunkle Wasser, das aus der Höhlung der hellen Felswand hervorquillt und über moosbewachsene Steine zieht, der mächtige Baumstamm und das undurchdringliche Ufergebüsch, dessen Laubwerk in herbstlichen Farben prangt, das vom Wasser durchfeuchtete Grün, klingen in voller Harmonie zusammen und reißen uns zur aufrichtigen Bewunderung für den großen Meister von Ornans hin, der wie wenige Künstler die Fähigkeit in sich trug, in die Geheimnisse der Natur einzudringen und die Macht der Stimmung, die sein Inneres ergriffen hat, auch im Beschauer wiederertönen zu lassen.

Das Museum des Königreiches Böhmen in Prag.

Das Museum des Königreiches Böhmen zählt gleichfalls den regierenden Fürsten Johann II. von Liechtenstein zu seinen opferwilligsten und freigebigsten Gönnern [1]). Der Fürst gehört vom Jahre 1875 an zu den wirklichen Mitgliedern der Museumsgesellschaft mit dem bedeutenden Jahresbeitrage von 200 Kronen. Im Jahre 1884 widmete Seine Durchlaucht für die

[1]) Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Dr. Alfred Slavik, Geschäftsleiters des Museums.

Sammlungen des Museums ein Meisterwerk von Gabriel von Max, „Die Betende“, ein wahrhaft fürstliches Geschenk, das zu den kostbarsten Schätzen der Kunst gehört. Das Museum gelangte dadurch in den Besitz eines prächtigen Bildes des eigenartigen Künstlers, welcher als Sohn des Bildhauers Josef Max 1840 in Prag geboren wurde, an der Akademie dieser Stadt seine ersten Studien machte und gegenwärtig als Professor an der Münchener Akademie wirkt. Eine Schenkung aus dem Jahre 1887 ist ein Aquarell, welches den originellen, im Jahre 1497 fertiggestellten, spätgotischen Brunnen von Kuttenberg, ein Wahrzeichen dieser Stadt, darstellt. Interessant sind auch die beiden Urbare der fürstlich Liechtensteinschen Herrschaft Schwarz-Kosteletz in Böhmen aus den Jahren 1562 und 1672, welche 1904 aus dem Besitze des Fürsten ins Eigentum des Museums übergingen.

Die Landesbildergalerie zu Linz.

Daß der Fürst stets darauf bedacht war, durch seine Widmungen an die Landesmuseen sein Interesse für deren Bedeutung und Weiterentwicklung auszudrücken, dafür dienen auch die Schenkungen an die oberösterreichische Landesbildergalerie zu Linz als Beispiel. Die derselben im Jahre 1903 gespendeten Gemälde bilden eine wertvolle Bereicherung der im oberösterreichischen Landhause untergebrachten Sammlung von Gemälden. Georg Holub erscheint mit einer in frischen Farben ausgeführten, sonnigen Hochalpenlandschaft, den Hohen Priel, von der Hüttenalpe aus gesehen, darstellend (1892). Von Andreas Achenbach rührt der „Sturm an einem Hafenbollwerk“ (1886) her, eine kleine Marine, in vornehmen, goldigbraunen Tönen gehalten. Von der liebenswürdigsten Seite lernen wir Benjamin Vautier in der genrehaft aufgefaßten Halbfigur eines kleinen Mädchens in Schwarzwälder Tracht kennen. Auf hoher künstlerischer Stufe steht der berühmte holländische Maler Joseph Israëls im lebensgroßen Bildnis einer

„Alten Frau mit gefalteten Händen". Das Bild zeigt den trefflichen Meister des Helldunkels in seiner ganzen Größe. Mit einem Minimum von Farben ist die Figur mit feinem Realismus aus dem Dunkel des geschlossenen Raumes herausgearbeitet, nur Gesicht und Hände werden von den spärlich eindringenden Lichtstrahlen beleuchtet. Inhaltlich zählt das Gemälde zu den „Armenleutbildern" des Meisters, die uns durch die aus ihnen sprechende Innigkeit des Gemüts, den ergreifenden Ernst, die lebenswahre Darstellung und die Schlichtheit des Tons so sehr gefangennehmen[1]). Dem Bestreben des Fürsten, die Denkmäler der vaterländischen Kunst und Geschichte vor ihrem Untergange zu bewahren, verdankt auch das Land Oberösterreich die Widmung des Grabsteines des Grafen Wilhelm v. Solms zu Braunfels († 1542) für das Solmsche Familienerbbegräbnis zu Braunfels. Der Stein, der sich ursprünglich in der Spitalkirche zu Efferding befand, verschwand vor Jahren aus derselben; er gelangte durch Kauf in den Besitz des Wiener Sammlers Anton Widter und wurde nach dessen Tode vom Fürsten erworben. Die rotmarmorne Platte mit der aufrechtstehenden Ritterfigur im Relief ist eine trefflich gearbeitete Skulptur, die nach langjähriger Wanderung an eine Stelle gelangt ist, die ihr von allem Anfange an gebührt hätte[2]).

Das Steiermärkische Kulturhistorische und Kunstgewerbe-Museum am Joanneum in Graz.

Wie sehr für das Wirken des Fürsten als Förderer der österreichischen Provinzialmuseen der Umstand maßgebend ist, durch seine Schenkungen die maßgebenden Persönlichkeiten anzuregen, seinem hochherzigen Beispiel zu folgen, in welchem Maße er insbesondere darauf bedacht war, in erster Linie solche Werke zu widmen, die mit dem Kunstleben des

[1]) Nach den gütigen Mitteilungen der Herren Heinrich Lindner, Landhausinspektors, und Dr. Ubell, Kustos der Bildergalerie, in Linz.

[2]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1891, XVII, S. 120.

Landes in inniger Beziehung stehen, dafür bietet auch die Steiermärkische Landesgalerie ein lehrreiches Beispiel [1]). Durch die Munifizenz des Fürsten sind gute Werke von Künstlern, welche eine Zierde der Abteilung des Museums für steirische Malerei bilden, ins Haus gekommen. Wir nennen in erster Reihe die Ölgemälde von Ferdinand Mallitsch, einem Waldmüller-Schüler, der in Graz geboren wurde und den größten Teil seines Lebens auf seinem Gute Willkommhof bei Marburg als Maler und Landwirt tätig war. Im „Familienglück" offenbart sich eine harmlose Genrenatur von anheimelnder Traulichkeit, im „Studienkopf" lernen wir den Künster als trefflichen Charakteristiker, in der „Bergstraße vor Mondaufgang" und im „Untersteirischen Bauernhaus im Schnee" als Landschaftsmaler kennen. Poetischer Zauber ist über die eine Landschaft ausgegossen, während in dem letzterwähnten Bilde aus der Darstellung der niedrigen, unter der drückenden Schneelast seufzenden Bauernhütte, der weiten, in Weiß gehüllten Fläche, des schweren, grauen Himmels, der knorrigen, gespenstisch in die Luft starrenden Äste der Sträucher und Bäume das Gefühl der Einsamkeit und Trauer in ergreifenden Tönen zu uns spricht. Der in weiteren Kreisen als tüchtiger Genremaler bekannte Piloty-Schüler Gabriel Hackl, der gegenwärtig als Professor der königlichen Akademie zu München wirkt, ist gleichfalls ein Sohn der grünen Steiermark. Als Schenkung Seiner Durchlaucht sind 36 Aquarelle in Tuschmanier, „Kostümstudien aus Steiermark", von dem genannten Künstler in den Besitz des Museums übergegangen. Daran reihen sich ein „Stilleben" (Aquarell), bezeichnet mit G. C. 91, und ein Bild von A. Heilmann, welches den steirischen Erzberg darstellt. Die kunstgewerblichen Sammlungen des Museums enthalten eine Karyatide aus der bayrischen Porzellanfabrik zu Nymphenburg als Geschenk des Fürsten.

---

[1]) Katalog der Landesbildergalerie in Graz. 1903, S. 4 und 33 f., Nr. 298, 300, 303 und 305. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1907, III, S. 10. — An dieser Stelle sei auch für die gütigen Mitteilungen des Museumsdirektors, des Herrn Karl Lacher (†), gedankt.

Das Städtische Museum in Bozen.

Schloß Velthurns.

Ein hervorragendes Verdienst erwarb sich der Fürst um das Schloß Velthurns[1]), dessen Innenräume ein wahres Schatzkästlein der Kunstübung in Tirol zur Zeit der Renaissance bilden. Von Klausen führt ein lohnender Weg über das auf hohem, steilem Felsen liegende Hochstift Säben ins herrliche Mittelgebirge mit seinen dichten Wäldern, gesegneten Fluren und idyllischen Dörfern. Über die beiden Orte Verdings und Garn gelangt man nun zum Schlosse, in dessen Fenstern sich die Vorposten der Dolomiten, die Vilnößer Geißeln, spiegeln. Im Jahre 1577 begann der Bischof von Brixen, Christoph Madrutz, an Stelle der Ruinen des alten Schlosses durch den Maurermeister Matthias Parlati jenen Neubau aufzuführen, der mehr als 300 Jahre den Brixener Bischöfen als Sommerresidenz diente. Der Nachfolger des genannten Bischofs, Johann Thomas Freiherr v. Spaur, setzte den Bau mit regem Interesse fort. Nebst dem Schlosse wurde die „Turnitz“ oder das „neue Stöckel“ erbaut, welches jedenfalls als Kanzlei zur Zeit der Anwesenheit der Bischöfe diente. In der Nähe des Schlosses wurde ein Weiher angelegt und dasselbe von einem Tiergarten umgeben, der später (wahrscheinlich unter dem Kardinal Andreas von Österreich, dem Sohne des Erzherzogs Ferdinand und der Philippine Welser) einer „Vogeltenne“ Platz machte. Der Kardinal schuf auch die im zweiten Stockwerke gelegene

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1873, XVIII, S. 153, N. F. 1875, I, S. XXXVII f., 1880, VI, S. 90 ff., 1885, XI, S. 34 ff., III. F. 1903, II, Sp. 120, 159 und 191. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1874, IX. Jahrg., S. 121, 138 und 203 ff. — A. Ortwein und A. Scheffers, Deutsche Renaissance. IX. Leipzig 1885—1887, IV. Abt., Bl. 1—23. — O. Schmidt und J. W. Deininger, Kunstschätze aus Tirol. Wien 1891, I. Abt., Bl. 8—10 und 15—18. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Tirol und Vorarlberg. Wien 1893, S. 438, 502, 504 und 508. — Kunst und Kunsthandwerk. 1900, III, S. 308 und 348, 1901, IV, S. 155 ff. — Illustrierte Zeitung. Leipzig, 4. Februar 1904 und 8. Juni 1905.

Kapelle, die mit besonders schönen Vertäfelungen geschmückt erscheint. Als das Bistum Brixen säkularisiert wurde, gelangte das Schloß durch die bayrische Regierung zur Versteigerung, bei welcher es durch einen Klausener Wirt erworben wurde. Die schönen Räume, nun als Wirtsstuben verwendet, erlitten damals mannigfache Beschädigungen. Die Gefahr des Unterganges war auch dann noch nicht beseitigt, als das Gebäude in andere Hände übergegangen war. Auf der Wiener Weltausstellung (1873) konnte man einige Prachtstücke der Innenausstattung, Wandvertäfelungen, eine mit prachtvollen Intarsien geschmückte Tür und einen Kronleuchter, bewundern und die Sorge, daß alles Bedeutende ins Ausland verschleppt werden könnte, quälte die Freunde der heimischen Kunstaltertümer. Sie wurden daher von der größten Freude erfüllt, als Fürst Johann v. Liechtenstein im Jahre 1875 das ganze Besitztum von Hugo Ritter v. Goldegg erwarb und für die Konservierung des Kunstwerkes aufs beste vorsorgte. Treffliche Publikationen machten jetzt auch weitere Kreise mit den Schätzen des Schlosses bekannt. Auf der Pariser Weltausstellung (1900) bildete eine im verkleinerten Maßstabe wiedergegebene Nachbildung des schönsten Raumes im Schlosse, des Fürstenzimmers, das bemerkenswerteste Interieur des vom Architekten Julius Deininger geschaffenen Tiroler Hauses, das nach Motiven der in der Eppaner Gegend häufigen, sogenannten „Ansitze“ erbaut worden war. Dieses Interieur, welches im Auftrage des k. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht von den k. k. Fachschulen in Bozen (Holzbearbeitung), Bechyn (Ofen), Königgrätz (Beschläge) und Trient (Steinarbeiten) hergestellt wurde, zeichnete sich vor allen anderen Innenräumen durch das abwechslungsreiche Bild, welches die in ungarischer Eiche, Birnholz, Kirsche und Mahagoni durchgeführten Einlegearbeiten boten, und durch die gediegene Materialbearbeitung aus. Gegenwärtig bildet der Raum eine besondere Zierde des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien. Ein wahrhaft fürstlicher Entschluß war es, als der Besitzer des herrlichen Schlosses sich bereit erklärte, dasselbe dem Bozener Museum unter der Bedingung zu überlassen, daß die Ein-

richtungsgegenstände an Ort und Stelle verbleiben müssen, wodurch verhindert werden sollte, daß das Werk aus seinem ganzen historischen und monumentalen Zusammenhang gerissen würde. Außerdem widmete Seine Durchlaucht noch einen Beitrag von 10.000 Kronen, welcher hauptsächlich zur Erhaltung des herrlichen Kunstwerkes dienen sollte. Durch diese hochherzigen Schenkungen ist das Museum der Stadt Bozen, das infolge seines im Jahre 1905 vollendeten, prächtigen Neubaues und seiner gesamten Einrichtungen geeignet ist, der führende Mittelpunkt des Geisteslebens der Stadt und ihrer Umgebung zu werden, um ein Objekt bereichert worden, wie wenige Provinzialmuseen ihr eigen nennen können. In Hinblick auf die reiche Literatur mögen hier nur einige Andeutungen über die Gestaltung des Äußeren, der Raumeinteilung und der Einrichtung des Schlosses Platz finden. Der äußere Aufbau des Schlosses ist nüchtern. Was demselben aber an architektonischem Schmucke abgeht, ersetzten die Maler durch Ornamentik, beschränkten sich aber auf gemalte Rustika, Profile und Fensterumrahmungen. Das Gebäude gliedert sich seiner vertikalen Ausdehnung nach in ein gewölbtes Erdgeschoß und zwei Stockwerke von übereinstimmender Grundrißanlage. Das Erdgeschoß enthält außer den Schlosserarbeiten nichts von besonderem Interesse. Jedes der beiden Stockwerke ist in der Mitte von einer großen, breiten Halle durchzogen, zu deren Seiten die getäfelten Wohnräume, und zwar rechts zwei große und links drei kleinere angeordnet sind. Die Wandverkleidungen im ersten Stockwerke sind einfach. Aus der Halle des zweiten Stockes gelangt man durch eine Tür, die mit der Jahreszahl 1583 datiert ist, ins sogenannte Fürstenzimmer, dessen schönen Wandverkleidungen in erster Linie Velthurns seinen Ruhm verdankt. Es bildet eine der bemerkenswertesten Leistungen des deutschen Kunsthandwerkes, die um so höher anzuschlagen sind, als der Baumeister ziemlich ungünstig proportionierte Raumverhältnisse geschaffen hatte. Das Hauptfeld der Decke zeigt neben vertieften Kassetten verschiedener Form und Größe auch erhaben aufgelegte Rahmen, wodurch eine ganz eigenartige Wirkung entsteht. Es ist von einem breiten Kassetten-

fries umschlossen; dieser selbst wird von einem Gesimse getragen, dessen zahlreiche Konsolen den Übergang zur Wandfläche vermitteln. Sämtliche Füllungen des Plafonds sind mit prächtigen Intarsien (Wappen, Medaillons mit den Bildnissen der vier Evangelisten, Blumen- und Tierornamenten) versehen und von formenreichen, mitunter geschnitzten Gliedern getragen. Die Wandverkleidung besteht aus bogenförmig abgeschlossenen Feldern, durch schlanke Pilaster voneinander getrennt. Ein schön entwickeltes Gebälke bildet den Abschluß nach oben, während das Ganze auf einem Fußteile ruht, aus welchem die Sockel der Pilaster kräftig hervortreten. Zwei Wandkästchen unterbrechen die Täfelung; Erkerflanken, Fensterleibungen und die dazugehörigen Brüstungsmauerflächen tragen architektonisches Rahmenwerk. Wie an der Decke, so überwiegt auch an den Wänden die meisterhaft konzipierte Intarsia das nur spärlich auftretende Schnitzwerk. Den größten Wert beansprucht jedoch eine Türverkleidung mit schön gegliedertem Aufbau und prächtig geformter Bekrönung, während eine zweite Tür weniger reich bedacht ist. Kunstvoll durchgearbeitete Beschläge, teilweise noch die herrliche Bemalung zeigend, zieren beide Objekte. Auch an der Tür ist die vielfarbige Intarsia das bevorzugte Dekorationsmittel. Als Fond der Einlegearbeit ist schön gefladertes Eschenholz gewählt, während zu den Einlagen Ahorn-, Buchen-, Linden-, Oliven-, Nuß-, Kirsch-, Apfel-, Birn-, Mahagoni-, Palisander-, ja sogar eine Art Kunstholz verwendet wurde. Zur Steigerung des dekorativen Effektes sind einzelne architektonische Glieder der Täfelung vergoldet, ohne daß dadurch sowie durch die farbenreiche Intarsia der harmonische, ruhige Gesamteindruck des Raumes irgendwie gestört würde. Der mächtige Ofen zeigt einen sechsseitigen prismatischen Aufbau, der mit biblischen Bildern blau in weiß und mit dem bischöflichen Wappen bemalt und von fünf Löwen aus rotem Marmor getragen wird. Die über der Wandvertäfelung angebrachten Temperagemälde biblischen und allegorischen Inhalts sind im allgemeinen schlecht erhalten und besitzen keinen hohen Kunstwert, dagegen sind die dekorativen Arbeiten, namentlich in den Wölbungen der Erker, mit

großem Geschick behandelt. Die Verglasung erfolgte teils in mit Wappen und Landschaften bemalten Glastafeln, von denen sich jedoch nur zwei erhalten haben, teils in sechseckig geschnittenen Butzenscheiben. Die im Statthaltereiarchiv zu Innsbruck aufbewahrte „Baukostraittung“ und die dazugehörigen Rechnungsbelege im bischöflichen Archiv zu Brixen gewähren interessante Aufschlüsse über die Kosten des Baues und die dabei tätigen Künstler, die der Bischof aus Tirol, Süddeutschland und Norditalien herangezogen hatte. Als Kunsthandwerker ersten Ranges müssen wir insbesondere den Tischlermeister Hans Spineider aus Meran anerkennen, welcher unter Beihilfe der Meister Hans Rumpfer aus Klausen und Nikolaus Dopf aus Brixen nach eigenen Skizzen die prachtvollen Vertäfelungen des Schlosses schuf. Aus der großen Schar seiner Mitarbeiter an der sonstigen Ausstattung des Baues erwähnen wir noch den Hafnermeister Paul Pietschdorfer aus Bozen, welcher den schönen Ofen im Galazimmer verfertigte, den Schlosser Hans Mezger aus Augsburg, der das vergoldete und polierte Schloß samt Bändern zu den Türen dieses Raumes lieferte, und endlich die Bozener Schlossermeister Gallus und Jakob Einspänner, von welchen hauptsächlich die Eisenarbeiten im Erdgeschoß herrühren. Kein Kunstfreund, welcher das an Kunstschätzen reiche Land besucht, möge versäumen, das seltene Prachtwerk eingehend zu besichtigen.

Anläßlich des fünfzigjährigen Regierungsjubiläums des Fürsten faßte der Verband österreichischer Kunstgewerbemuseen, dem unter anderen auch die Museen zu Bozen, Brünn, Graz, Prag und Troppau angehören, den Beschluß, eine Plakette herstellen zu lassen, welche die vorbildliche opferwillige Förderung der Künste, die Seine Durchlaucht seit einem halben Jahrhundert betätigt hat und die insbesondere den österreichischen Museen in reichstem Maße zugute kam, verherrlichen soll. Mit der Ausführung dieser Plakette wurde Fräulein Hella Unger in Wien betraut[1]).

[1]) Neue Freie Presse. 4. Dezember 1906, S. 10 und 22. März 1907, S. 1 (Abendblatt). — Mitteilungen des Erzherzog Rainer-Museums für Kunst und Gewerbe. 1908, S. 27.

III.

DIE FÜRST LIECHTENSTEINSCHEN PALÄSTE, SCHLÖSSER UND BURGEN.

Fürstentum Liechtenstein.

Im Fürstentum Liechtenstein entstanden auf Veranlassung des Fürsten einige bedeutende Werke der Profanarchitektur[1]). Wir nennen zunächst das nach den Plänen des fürstlichen Architekten Gustav v. Neumann im Jahre 1905 vollendete Regierungsgebäude in Vaduz, das für die Aufnahme der fürstlichen Behörden und des Landtages bestimmt ist. Dasselbe stellt sich als ein in lichtem Weiß getönter Spätrenaissance-Palast mit reicher Gliederung und Ornamentik dar und enthält eine Reihe schöner Innenräume, unter denen der Landtagssaal die größte Beachtung verdient. Ein Werk desselben Architekten ist das oberhalb der Landeshauptstadt an einer Berglehne gelegene Haus der Forstverwaltung[2]). Die Lage desselben im breiten, schönen Rheintale, inmitten herrlicher Waldungen, überragt von hohen Bergen, ist eine reizende. Der Stil, in welchem dieses Gebäude errichtet wurde, entspricht den Ortsverhältnissen und der Lage. Die Außenmauern sind in Bruchstein als Rohbau ausgeführt. Die braun gebeizten Holzteile, die mit grüner Ölfarbe gestrichenen Blumenkästchen und kleinen Vordächer, wie das mit alten Ziegeln gedeckte Dach verleihen dem Hause ein malerisches Aussehen. Sämtliche Arbeiten wurden im Fürstentum selbst ausgeführt. In unmittelbarer

---

[1]) F. Kraetzl: Das Fürstentum Liechtenstein und der gesamte Fürst Johann von und zu Liechtenstein'sche Güterbesitz. Brünn 1903. — Velhagen und Klasings Monatshefte. 1896/97, XI, S. 451 ff. — Für alle Welt. Leipzig 1906, XII, S. 164.

[2]) Der Architekt. Wien 1899, V, S. 39, Taf. 72.

Nähe dieses Gebäudes erhebt sich die gleichfalls neuerbaute, schöne fürstliche Jagdvilla.

Unfern der beiden Bauten befindet sich das Schloß Vaduz, auch Hohenliechtenstein genannt, welches der Fürst in den letzten Jahren sorgfältig restaurieren ließ. Vom Hauptorte des Landes führt eine Fahrstraße zwischen Weinbergen auf den Burgfelsen. Bei weitem schöner aber ist einer der reizenden Saum- und Treppenpfade, die von Vaduz aus durch grünes Buchendickicht an schroffen, malerischen Felsen auf die Höhe leiten. An der Südostecke des ausgedehnten, türmereichen Schlosses befindet sich zwischen der mit Schießscharten versehenen Burgmauer und dem kolossalen, halbrunden sogenannten Heidenturm das äußere Tor, das zur Vorburg führt. Dasselbe wurde in neuerer Zeit ausgebessert und mit einem Zinnenkranze versehen. An den verwitterten Quadern des Turmes ranken sich uralte Stöcke wilden Weines empor. Ein leicht ansteigender Weg führt durch das zweite, innere Tor in den von mehreren Gebäuden eingeschlossenen Schloßhof. Die Burg, in den Schwabenkriegen von den Schweizern niedergebrannt (1499), wurde im 16. Jahrhundert wieder aufgebaut. Bis zum Jahre 1866, da die Liechtensteinsche Armee aufgelöst wurde, diente sie als Kaserne. Unter den Innenräumen ist die kleine, altertümliche Kapelle mit einem interessanten Flügelaltar aus dem 14. Jahrhundert bemerkenswert. In einem erneuerten Raume befindet sich gegenwärtig eine kleine Sammlung, der Hauptsache nach aus römischen Funden[1]) und prächtigen Waffen bestehend,

[1]) Zahlreiche bemerkenswerte Funde aus der prähistorischen Zeit (Bronzezeit und La Tène-Periode), besonders aber aus der Epoche der Römerherrschaft, wurden gelegentlich der in den letzten Jahrzehnten durchgeführten Rheinregulierung, die der Fürst mit bedeutenden Beiträgen unterstützte, gemacht. War ja doch das Fürstentum von der Römerstraße durchzogen, welche von Curia nach Brigantium führte und deren Verlauf in Liechtenstein durch die Römervilla in Triesen, das Kastell in Schaan und die römische Villa in Nendeln bestimmt wird. Das Kastell zu Schaan barg einen außerordentlich schönen und seltenen Fund, zwei gut erhaltene römische Helme aus der Zeit der ersten Kaiser, die umfangreiche Villa bei Nendeln, die vom Landesverweser von Stellwag entdeckt und bloßgelegt wurde, zahlreiche Gegenstände aus Eisen, Bronze

welche den Anfang eines Nationalmuseums darstellt. Eine großartige Aussicht bietet sich dem Besucher des Schlosses von der Brustwehr des Schloßweges dar. Man überblickt von hier beinahe das ganze Fürstentum. Zu unseren Füßen liegt Vaduz und die weite Fläche der Rheinebene mit ihren grünen Matten und weißen Straßen. Aus dem Uferwald glänzen silbergrau die mächtigen Kiesbänke des Flusses, der seine trüben Wellen dem Bodensee zuwälzt. Am Fuße und den Abhängen der Schweizer Berge glänzen Dörfer, Weiler und Gehöfte, überragt von den schroffen, hellen Kalkhäuptern der Alpenberge, die sich in ununterbrochener Linie von Chur bis zum Bodensee erstrecken.

Um die Naturschönheiten seines Ländchens den Fremden zugänglicher zu machen, sorgte der Fürst besonders für die Verbesserung der Verkehrswege. In dieser Hinsicht verdient die Anlegung des „Fürstensteiges“, der eine Sehenswürdigkeit des Landes ist und zu den kühnsten und romantischesten Alpenpfaden zählt, die größte Beachtung. Dieser Jagdweg wurde im Jahre 1897 auf Kosten des Fürsten gebaut. Von Masescha gelangt man über Alpenwiesen nach Gaflei (1500 m über dem Meere). Ober dem Kurhause von Gaflei, vom Fahrwege abzweigend, führt der in den Felsen gesprengte Fürstensteig in einer Länge von 1600 m und einer Breite von 1 1/2 m, durch starke eiserne Geländer gesichert, in raschen Windungen und Schwenkungen durch die Wirrnis der Felsen auf und nieder zur Alpe Garselle. Er ist im weiteren Verlaufe vom Deutschen und Österreichischen Alpenverein und von Privaten als Touristenweg auf den Dreischwesternstock (2100 m) ausgebaut worden. Die weite Gebirgsschau und der Tiefblick von dem Pyramidengipfel wirken großartig. Insbesondere der Bodensee mit seinen grünenden Ufern und weißen Häuschen fesselt den Blick des Wanderers.

---

und Blei, Fragmente von Gefäßen und Geräten aus Terra sigillata, Lavezstein und Ton und auch römische Münzen aus dem 2. und 3. Jahrhundert n. Chr. G. (Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1885, XI, S. 90 ff., 1887, XIII, S. CLXXXIX, 1897, XXIII, S. 34 f. und 121 ff.)

Wien.

Nicht fehlen dürfen in unseren Ausführungen einige Worte über die Paläste, die der Fürst in Wien sein eigen nennt[1]. Wenn auch das Majoratshaus (Bankgasse Nr. 9), das Palais in der Roßau (Fürstengasse Nr. 1) und die beiden Paläste in der Herrengasse (Nr. 6 und 8) Schöpfungen des fürstlichen Hauses aus längst entschwundener Zeit sind, so rechtfertigt doch der hohe kunstgeschichtliche Wert derselben und der Umstand, daß auch ihnen der Fürst seine liebevolle Fürsorge zugewandt hat, daß wir ihrer etwas ausführlicher gedenken. Das fürstliche Majoratshaus und der Sommerpalast in der Roßau sind Schöpfungen des kunstsinnigen Fürsten Johann Adam Andreas. Letzterer entstand als Abschluß jener Arbeiten, welche die Gründung der Vorstadt Liechtenthal durch den Fürsten mit sich gebracht hatten, in den Jahren 1697—1708, während der ersterwähnte Bau in den Jahren 1699—1711 aufgeführt wurde. Beide sind stolze Zeugen jener Glanzperiode österreichischer Baukunst, in welcher der Hof mit dem Adel wetteiferte, die Reichshauptstadt durch prächtige Bauten, die der Inneren Stadt noch heute ihr Gepräge aufdrücken, zu verschönern. Leider schwebt auch bei ihnen wie bei anderen Bauwerken dieser Zeit über ihren Erbauer ein geheimnisvolles Dunkel. Keineswegs unbestritten bleibt die Annahme, daß der Abbate Domenico Martinelli († 1718) ihr Schöpfer gewesen sei. Ilg versucht in dem Niemannschen Werke nachzuweisen, daß nicht Domenico, dessen Aufenthalt in Wien noch des zeitgenössischen Zeugnisses bedarf, ihr Schöpfer sein könne, daß vielmehr Gabriel de Gabrielli die Pläne dazu entworfen und den Bau begonnen habe, der dann von Alexander Christian vollendet wurde. Ein Mitglied der Familie Martinelli sei vielleicht als Bauführer in deren Diensten gestanden und durch

[1]) G. Niemann, Palastbauten des Barockstiles in Wien. Wien 1884/85, III. und IV. Lieferung, S. 7 f. und 9 f., Tafel 10—14 und 17—19. — Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. II, S. 335 ff., III, S. 279.

Verwechslung desselben mit dem berühmten Namensgenossen sei dieser als Architekt in der späteren Literatur erschienen. In den später abgefaßten Werken „Die Fischer von Erlach" (Wien 1895) und „Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn" (Wien 1893, S. 281 f.) weicht allerdings Dr. Albert Ilg von dieser Ansicht wieder ab, indem er den Bau der Paläste doch dem Domenico zuschreibt, der mit diesen Bauten für Wien eine neue Auffassung des adeligen Wohnhauses zur Durchführung bringen wollte. Wir erlauben uns, hier die Frage aufzuwerfen, ob nicht doch ein anderer Martinelli die Pläne für die Paläste abgefaßt haben könnte. Auch die anderen Mitglieder dieser Familie stammten ja aus Italien und waren in jener Bauperiode als anerkannt tüchtige Baumeister in Wien tätig. In erster Linie käme da wohl Francesco Martinelli († 1708) in Betracht, der beim Bau des Schwarzenbergschen Palastes am Neuen Markt und der Peterskirche in Wien beteiligt war (vgl. die Ausführungen von Franz Mareš in „Mitteilungen der k. k. Zentralkommission". 1901, S. 210 ff.). Auch Fischer v. Erlach und Lukas v. Hildebrandt wurden als Erbauer der Paläste bezeichnet. Obwohl ersterer sicher der Schöpfer des Belvederes im Parke des Roßauer Palastes war, so können wir ihn schon deshalb nicht als Schöpfer der Bauten betrachten, als diese in seinem Werke „Entwurf einer historischen Architektur" (Wien 1723), in welches das Belvedere aufgenommen erscheint, fehlen. Insbesondere für das Majoratshaus wurde auch Hildebrandt als Architekt genannt. In der Tat hat auch das Stiegengeländer des Aufganges ins erste Stockwerk mit seinem Schnörkelwerk große Ähnlichkeit mit anderen Werken des Meisters, während das Auftreten von Atlanten als Träger von Balkonen und Treppen auch für Fischer charakteristisch ist. (Josef Dernjač in „Kunst und Kunsthandwerk". 1903, VI, S. 317 ff.)

Der Palast in der Roßau, ursprünglich für den vorübergehenden Landaufenthalt bestimmt, überragt alle ähnlichen Bauten jener Zeit an ernster Großartigkeit[1]). Schlicht und ge-

[1]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1886, XXIII, S. 97. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1885, XX. Jahrg.,

messen lagern die Massen der fast zierlosen Fassade da, nur das Hervortreten der Mitte und das Zurücktreten der Seitenteile, wie die Verwendung von Pilastern, welche Haupt- und Obergeschoß vereinigen, bringt einiges Leben in dieselbe. Dennoch besitzt der Bau in seiner stillen architektonischen Größe bauliche Einzelheiten von bewunderungswürdiger Schönheit. Zu diesen gehört in erster Linie der weite, malerische Hallenbau des Erdgeschosses, der sich mit fünf Bogen gegen den Vorhof und in besonders reicher Gliederung in von gekuppelten Säulen getragenen Hallen gegen den Garten öffnet. Die Gewölbe wurden gleich den Decken der gegen den Garten zu gelegenen Gemächer von dem Salzburger Johann Franz Michael Rottmayr v. Rosenbrunn mit virtuos gemalten Fresken geschmückt, die von Stuckornamenten umgeben sind. Prächtige, ungewöhnlich breite Treppen, gleich den Balustraden aus rotem Salzburger Marmor hergestellt, führen von beiden Seiten der Durchfahrtshalle in den riesigen Empfangssaal des Palastes, der die Mitte der Front einnimmt. Um diesen lagern sich die hohen, luftigen Räume des ersten und die kleineren Gemächer des zweiten Stockwerkes. Diese empfangen ihren größten Schmuck durch die reizvollen Stukkaturen, welche die in den Plafond eingelassenen Ölgemälde umrahmen. Die Stuckdekoration ist hier auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung angelangt, überall lacht uns das neckische Geschlecht bewegter Putten, schaukelnder, fliegender, kriechender, sich versteckender Knabengestalten aus dem zarten Rankenwerk entgegen; aber auch größere Stuckdekorationen sind vorhanden. Die im Auftrage des Fürsten hergestellten, ausgezeichneten Photographien des Wiener Photographen J. Wlha zeigen diese Dekorationen im glänzendsten Lichte. (Abbildung 22.) Die Deckengemälde des ersten Stockwerkes stammen von dem gefälligen und heiteren Bologneser Maler Marcantonio Franceschini, der zu den fruchtbarsten Dekorationsmalern der Caracci-Schule zählt und den Fürst Hans Adam mit zahlreichen Aufträgen versah. In die Decken des

---

S. 489. — Kunstchronik. 1885, XX, Sp. 754. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1894, XII, S. 153 ff. — Kunst und Kunsthandwerk. 1902, V, S. 588.



22. WIEN: Stukkodekoration im Roßauer Palaste.

Stiegenhauses und des zweiten Stockwerkes wurden später die einst im Majoratshause befindlichen Gemälde des weichen, sanften Venezianers Antonio Bellucci versetzt. Als die Liechtensteinsche Gemäldegalerie aus dem Majoratshause hierher übertragen wurde (1806), erlitt die Ausstattung der Innenräume mannigfache Veränderungen. Auch der Hauptsaal hat damals ein neues Gewand erhalten. Die mächtigen Halbsäulen aus rotem Marmor wurden grau überstrichen und auch die Marmorverkleidung der Wände wurde übertüncht. Die sechs Fresken Pozzos, mythologischen Inhaltes, an den Schmalseiten des Saales blieben jedoch unberührt. Besonders gut erhalten zeigte sich die Decke, deren riesige Fläche der geniale Pater Andrea dal Pozzo in einen luftigen Hallenbau mit den Taten des Herkules verwandelte. Es ist dies das bedeutendste Profanwerk des Meisters und wahrscheinlich auch dessen letzte Schöpfung.

Den Palastbau umgab einst ein Garten im französischen Geschmacke, beherrscht von einem am Ende des Gartens liegenden Gloriette, eines der graziösesten Gartenarchitekturen des Fischer von Erlach, das im Jahre 1873 leider demoliert werden mußte, um dem neuen Palaste in der Alserbachstraße Platz zu machen. Der Garten mit seinen Hecken und beschnittenen Bäumen, seinen regelmäßig abgezirkelten Blumenbeeten und Buchsbaumpyramiden, seinen Statuen und Vasen (vgl. die trefflichen Bilder Canalettos im 2. Zimmer des 2. Stockwerkes in der Liechtenstein-Galerie) wurde schon früher in einen prächtigen englischen Park verwandelt, dessen weite Rasenplätze und hohe Baumgruppen nichts von der einstigen Anlage erkennen lassen.

Ein Teil der den Hof gegen die Straße hin abschließenden Nebengebäude machte einem Gitter und dem Tore Platz, durch welches man heute den Vorgarten betritt. Es wurde im Jahre 1814, als Fürst Johann I. den Garten dem Publikum öffnete, errichtet. Die dorischen Säulen, der Triglyphenfries und die Reliefplatten mit den Emblemen der freien und angewandten Kunst kennzeichnen es als ein Werk der klassizistischen Bauperiode. Es trägt außen die Worte: „Der Kunst, den Künstlern. Johann Fürst v. Liechtenstein“, innen: „Der Natur

und ihren Verehrern. 1814." [1]) Ein besonderes Verdienst hat sich der regierende Fürst um das Palais dadurch erworben, daß er die wertvollen Fresken Rottmayrs, welche die weite Halle des Erdgeschosses zieren, einer vollständigen Renovierung unterziehen ließ, die sich als außerordentlich notwendig erwies. Dem Maler Karl Geiger († 1905) wurde der Auftrag zu teil, die Bilder zu erneuern, eine Arbeit, die dieser nach mehrmonatlicher Tätigkeit vollendete. Die lebhaften Gruppierungen aus dem Götterzyklus sind zu neuem Leben erwacht, die poesievollen Kompositionen, der Gärtnerei gewidmet, erscheinen in neuer Frische und die teilweise mit dem derben Realismus jener Kunstepoche wiedergegebenen Allegorien, die fünf Sinne darstellend, sind ganz in der Manier des alten Meisters durchgeführt. Zugleich mit der Reinigung der alten Fresken sind auch die schönen Reliefarbeiten einer Erneuerung unterzogen worden. Der Fürst hat auch den Auftrag gegeben, jene Arbeiten durchzuführen, welche die Versetzung des großen Saales in seinen früheren Zustand herbeiführen sollen und die nach ihrer Vollendung den herrlichen Festsaal im neuen Glanze zeigen werden.

Fürst Johann II. ist der Erbauer des neuen Palastes, dessen Stirnseite gegen die Alserbachstraße gekehrt ist, während nach rückwärts Freitreppen in den Park führen[2]). Der Palast ist eine Schöpfung Heinrich Freiherr v. Ferstels, der hier, trotzdem daß die ihm gestellte Aufgabe, den Neubau ganz den speziellen Bedürfnissen des Bauherrn anzupassen, nicht leicht zu lösen war, ein vornehmes Werk im Stile der Hochrenaissance schuf, das gleich den anderen Werken des Künstlers nicht nur durch große künstlerische Schönheit, sondern auch durch praktische Anlage ausgezeichnet ist. Der Bau wurde in den Jahren 1873

[1]) Das vor dem Tore gelegene Pommeranzenhaus (Orangerie), das in letzter Zeit als Wohnhaus diente, wurde, da es für diesen Zweck unzulänglich war, im Jahre 1907 demoliert und durch einen Neubau (Fürstenhof) ersetzt (Neue Freie Presse. 4. August 1907, S. 14 und 19. Oktober 1907, S. 8), der 1908 zur Unterbringung des Arbeitsministeriums angekauft wurde. (Neue Freie Presse. 29. März 1908, S. 8 und 14. Juni 1908, S. 10.)

[2]) Rudolf Eitelberger, Kunst und Künstler Wiens der neueren Zeit. Wien 1879, S. 309. — K. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie, Heinrich Freiherr v. Ferstel. Wien 1884.

bis 1875 ausgeführt; er ist von verhältnismäßig geringer Höhe, besitzt jedoch eine bedeutende Längenentwicklung. Ernst und strenge wendet sich die Fassade der belebten und lärmenden Straße zu, durch ein schlichtes Gitter von derselben getrennt. Mit feinem Sinn hat der Architekt in der Gliederung der Massen und in der Anbringung dekorativer Details weise Maß gehalten, so daß das Gebäude mit dem älteren Sommerpalaste nicht in einen Gegensatz zu stehen kommt. Die mächtige Front zeigt im Erdgeschoß Rustika, im Obergeschoß glatt verputzte Wandflächen. Der vorspringende Mittelbau enthält im ersten Stockwerk fünf gewaltige Bogenfenster, sie sind durch Pilaster mit Kompositenkapitälen, die durch Festons verbunden erscheinen, voneinander geschieden. Die beiderseits sich anschließenden Flügelbauten werden durch wenig vortretende Eckrisalite gegliedert und enthalten oberhalb des ersten Stockwerkes noch einen Halbstock. Das ganze Gebäude wird von einer Balustrade gekrönt.

Das Majoratshaus, welches mehr als andere Paläste jener Zeit den Charakter italienischer Palastbauten besitzt, imponiert durch seine stolze Pracht und seine vornehme, Ruhe atmende Abgeschlossenheit[1]). Die Wirkung des Äußeren liegt nicht zum geringsten Teile in den bedeutenden absoluten Maßen, die noch durch die Enge der Straßen gesteigert erscheinen. Das Hauptmotiv der Fassadenentwicklung ist die kolossale Pilasterordnung des Mittelrisalits. Den Eingang in der Bankgasse bildet ein gewaltiges Säulenportal, das in der Pracht und im Reichtum seiner Durchbildung zu den schönsten Werken der Barockarchitektur in Österreich zählt. Den Hauptschmuck des Palastes gegen den Minoritenplatz bildet das streng durchgeführte Nebenportal mit seinen kräftigen Atlanten, die die schwere Attika mit Vasen und dem Wappen des Liechtensteinschen

[1]) Wiener Bautenalbum. Wien 1893/94, XI, Tafel 51, 1894/95, XII, Tafel 11. — Wiener Bauindustrie-Zeitung. Wien, XI, S. 339, XII, S. 118. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1896, XIV, S. 163. — Der Architekt. 1898, IV, Tafel 16. — Kunst und Kunsthandwerk. 1902, V, S. 151 f. — Neues Wiener Tagblatt. 5. März 1902. — Neue Freie Presse. 24. März 1908, S. 8.

Hauses tragen. Die übrigen Teile der Außenseite sind einfach gehalten, eine reizende Unterbrechung der schlichten Wände bilden die über den Fenstern des Erdgeschosses angebrachten, in Stuck modellierten bizarren Köpfe von Männern, Frauen, Kindern, Pferden, Stieren usw., die in mannigfacher Abwechslung und wunderlicher Weise in Muscheln, Voluten und Rankenwerk übergehen. Die Glanzpartien des Inneren sind das weite Vestibül, der große Hof und das reichgeschmückte Treppenhaus, ein Kleinod geschmackvoller Ausführung, geziert mit lebensgroßen Götterfiguren und Prachtvasen, Werke des G. Giuliani, des Lehrers Rafael Donners. Puttigruppen schmücken die durchbrochene Balustrade der Stiegen. Die feinen Stukkaturen sind Arbeiten des in Wien vielbeschäftigten Santino Bussi, die Deckengemälde, von kräftiger dekorativer Wirkung, rühren von dem Mailänder Andrea Lanzani her. In den Jahren 1836 bis 1846 wurde die Dekoration der Gemächer durch den Fürsten Alois II. Josef mit ungeheurem Aufwande derart umgestaltet, daß die Art der inneren Einrichtung aus der Zeit des Fürsten Hans Adam nicht mehr ersichtlich ist. Zur Leitung der Umgestaltung wurde der englische Architekt P. H. Desvignes berufen, welcher bei dieser Arbeit ausschließlich österreichische Kräfte verwendete. Zu diesen gehörte in erster Linie der Wiener Kunsttischler Karl Leistler, welcher unter anderen Michael Thonet, den Stammvater des berühmten Hauses, zur Herstellung der prächtigen Parkettböden mit Rundfiguren aus verschieden gebogenen Hölzern verwendete. Obwohl der gegenwärtig regierende Fürst den Auftrag gegeben hat, daß die Besichtigung des Palastes jederzeit zu gestatten sei, blieben die Schätze desselben dem großen Publikum gänzlich unbekannt. Erst seit dem Jahre 1902, als gelegentlich der Wiener Kunstwanderungen viele herrliche Paläste Wiens ihre Tore öffneten, wurden auch weitere Kreise mit der glänzenden Einrichtung des Majoratshauses vertraut.

Sie wirkte förmlich sensationell; denn hier lernte man vor allem die Gediegenheit der Handwerksleistung jener Zeit bewundern, deren künstlerische Schöpfungen man so lange mißachtet hatte. Deutlich erkennt man hier, daß neben den

schlichten Formen des Biedermeierstiles noch das graziöse Rokoko im Kunsthandwerke fortlebte und es zu Leistungen brachte, die uns in Erstaunen setzen. Im ersten Stockwerke fesselt den Besucher besonders der Bibliothekssaal. Der riesige Büchertisch, auf welchem neben der Bücherlast — auch die modernste Kunstliteratur ist vertreten — köstliche Plastiken stehen, die Stühle, der mächtige Bücherkasten, der in der Mitte eine große Spiegelnische mit einer gewaltigen Pendeluhr enthält, werden von phantastisch gebildeten, dem Eichenlaub entlehnten Ornamenten in freien, üppigen Formen umrankt. Die Wände schmücken herrliche Gemälde, darunter das Porträt des Fürsten Josef Wenzel von Liechtenstein von Rigaud und die „Schlacht bei Aspern" von Johann Peter Krafft. Von märchenhafter Pracht sind insbesondere die Gemächer des zweiten Stockwerkes. Wände und Decken erstrahlen im Glanze reichster Goldornamentik. Dazwischen rieselt schwere Seide mit ihren farbenreichen, geblumten Mustern. Ungeheure Luster, aus deren unentwirrbarem Gestrüppe von Ornamenten Adler und Kinderfiguren blicken, hängen von den Plafonds herab, enorme Girandolen in der Form von Palmen strecken ihre Arme bis zur halben Höhe der Säle empor, Möbel aus Mahagoni und vergoldeter Bronze fügen sich stilgerecht der prächtigen Umrahmung ein. Kostbare Gemälde und Pastiken, herrliche Schätze des Kunstgewerbes, teilweise von dem Fürsten Johann II. angeschafft, gestalten die einzelnen Räume noch prachtvoller. Wir erwähnen bloß das große, sehr lebendige Bild Amerlings, das den regierenden Fürsten im Alter von vier Jahren, auf einem hohen Schimmel reitend und lustig mit der Peitsche knallend, darstellt, ein Selbstporträt und zwei andere Bildnisse von derselben Hand, eine neapolitanische Familie von Krusemann, eine Wahrsagerin von Karl Rahl (1841), einen Torquato Tasso von dem Belgier Nicaise de Keyser, eine Landschaft von Gurlitt und zwei herrliche Landschaften Alexander Calames. Die Schloßkapelle erhielt durch das Altarbild „Die hl. Familie" von Franz Ittenbach einen edlen Schmuck (1861). Nach dem Entwurfe Antonio Canovas ist ein Kamin aus blendendweißem Marmor, von zwei lebensgroßen weiblichen Figuren flankiert und in reicher Plastik ornamentiert, hergestellt. Von seiner Hand

stammt auch der prächtige Rundsitz mit den lieblichen Kinderfiguren, die dem Gabenbaum zustreben. Unschätzbares Sèvresporzellan, kokette Figuren aus Meißen, zwei Girandolen aus der Berliner Fabrik (angeblich aus dem Besitze Friedrichs des Großen), mächtige Vasen aus chinesischem Porzellan, wertvolle Gegenstände aus Bronze usw. auf Tischen, Kaminen und Etageren entzücken jeden Freund kunstgewerblicher Leistungen vergangener Zeiten. Die Fassade des prächtigen Baues ließ der gegenwärtige Fürst durch den Architekten Emil Breßler, einen der feinsinnigsten Kenner der Wiener Barocke, in den neunziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts gründlich restaurieren.

Der Schöpfer der beiden Liechtensteinschen Paläste in der Herrengasse ist Fürst Alois I. Josef, welcher diese Gebäude an Stelle kleinerer Objekte, die schon im Mittelalter Eigentum des fürstlichen Hauses waren, errichten ließ [1]). Den Bau leitete zunächst der Stadtbaumeister Meißl, den Plan zu der Fassade hatte dessen Neffe Josef Hardtmuth entworfen, der nach dem Tode seines Oheims den Bau fortführte. Die architektonische Einrichtung des großen, mit doppelten Säulenreihen verzierten Bibliothekssaales, die Marställe, die Reitschule, Mobilien, Tapeten, Bronzeverzierungen, Malereien, kurz die gesamte Ausschmückung der Gemächer ist nach Hardtmuths Angaben und Zeichnungen ausgeführt. Die Zufriedenheit des Fürsten mit diesen Leistungen verschaffte Hardtmuth die Stelle eines fürstlichen Architekten, als welcher er im Dienste des genannten Fürsten und dessen Nachfolgers, des Fürsten Johann I., auf den Gütern des fürstlichen Hauses eine Reihe großartiger Bauten vollendete, die ihn zu einem der hervorragendsten Baukünstler jener Zeit stempeln. Bei der bildhauerischen Ausgestaltung der Paläste wirkten auch der Tiroler Josef Klieber und Martin Fischer mit. Die Gruppe (Pallas Chalamitis zähmt an der Hippokrene den Pegasus und schenkt ihn dem Bellerophon), welche Fischer schuf, zeigt den letzteren als trefflichen Meister in der Be-

---

[1]) Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 118. — Wiener Bautenalbum. 1900/01, XVIII, Tafel 34. — Wiener Bauindustrie-Zeitung. XVIII, S. 138. — Wurzbach, Biographisches Lexikon. 1858, IV (Fischer), 1861, VII (Hardtmuth), 1864, XII (Klieber).

handlung des damals allgemein angewendeten Bleigusses. In der Ausgestaltung der Fassade der beiden Paläste treten wesentliche Unterschiede zutage. Wir wenden uns zunächst dem bedeutenderen Bau (Herrengasse Nr. 8) zu. Trotz der Enge der Straßen und der großen Längenausdehnung des Gebäudes tritt insbesondere infolge des Umstandes, daß die Stirnseite in einem sanft geschwungenen Bogen verläuft, die Macht der Massen in gewaltiger Weise hervor. Über den beiden Portalen, die in wenig vorspringenden Mittelrisaliten liegen, erheben sich im ersten Stockwerke gewaltige Halbsäulen; über dem Krönungsgesimse, das eine Balustrade abschließt, sind die von weiblichen Figuren gehaltenen Liechtensteinschen Wappen angebracht. Unter denselben liest man die Inschriften „ALOISIVS JOSEPHVS P. A. LIECHTENSTEIN“ und „REAEDIFICAVIT H. E. MDCCXCII“. Wahre Prachtwerke sind die beiden Eingangstore, die in hocherhabener, reicher Schnitzarbeit Rankenornamente, Festons und Tierfiguren zeigen. Die Fenster des ersten Stockwerkes sind, abgesehen von den Risaliten, durch gepaarte Pilaster getrennt. Die strenge Durchbildung der Fassade, die zu den interessantesten jener Epoche in Wien zählt, wird durch die Friese mit den anmutigen Kinderfiguren, die über den großen Fenstern und den Portalen der Mittelbauten eingefügt sind, in feinsinniger Weise gemildert. Die Außenseite des zweiten, ebenfalls sehr ausgedehnten Gebäudes (Herrengasse Nr. 6) ist einfacher ausgestaltet. Den Schmuck derselben bilden in erster Linie Pilaster und die Wappen über den Toröffnungen. Ein Portal ist vermauert, das Tor des anderen ist im Bogenfelde mit Schnitzarbeit geziert.

Fürst Alois I. Josef ist auch der eigentliche Begründer der Familienfideikommiß-Bibliothek [1]), die mit ihren Anfängen allerdings schon in das 16. Jahrhundert zurückreicht, in welcher Zeit Herr Hartmann II. v. Liechtenstein als Sammler von Büchern erwähnt wird. Einzelne Exemplare aus seinem Besitz bilden noch heute einen wertvollen Bestandteil der Bibliothek. In dem bereits erwähnten, großartigen Bibliothekssaale (Herren-

[1]) Österreichische Rundschau. 1906, V, S. 539. — Weckbecker, Handbuch der Kunstpflege in Österreich. S. 278 f.

gasse Nr. 6) ließ nun der Fürst die herrlichen Bücherschätze, die von seinen Nachfolgern, besonders aber von dem gegenwärtig regierenden Fürsten, in verständnisvoller Weise vermehrt wurden, aufstellen. Die Bibliothek nimmt heute unter den Büchersammlungen des Hochadels in Österreich infolge der Zahl der Bücher (mehr als 100.000 Bände) und des inneren Wertes derselben die erste Stelle ein. Zahlreiche Miniaturen, die großen Kupferwerke der Museen und Sammlungen, eine vortreffliche Sammlung alter, verzierter Einbände, an 200 Inkunabeln und Beispiele aller berühmten Druckerfirmen sind hier vereinigt. Ein besonderes Interesse erhält die Bibliothek durch ihren Reichtum an ältesten Ausgaben griechischer und römischer Klassiker, an französischer und italienischer Literatur, wie an Geschichtswerken und seltenen Memoiren. Fürst Johann II. hat sich besonders dadurch verdient gemacht, daß er den Fachkreisen die Benützung dieser Bücherschätze in der liberalsten Weise gewährte; sein größtes Verdienst jedoch ist die Erwerbung der Hauslabsammlung, die zirka 20.000 Bände aller Fächer, beiläufig 20.000 Kunstblätter in Stich, Holzschnitt und Lithographie und zirka 10.000 Landkarten, darunter eine große Zahl sehr seltener Karten des 15. und 16. Jahrhunderts, besaß.

Niederösterreich.

Wir beginnen unsere Ausführungen über die Burgen und Schlösser dieses Landes mit der in der Nähe Wiens gelegenen Burg Greifenstein [1]). Auf dem gegen die Donau vorspringenden Felsen stand schon frühzeitig eine Burg, die noch während des Mittelalters aus dem Besitze der Herren von Greifenstein in das Eigentum des Bistums Passau übergegangen war. Sie diente als Schutz

[1]) A. Schmidl, Wiens Umgebungen. Wien 1835, I, S. 267 ff. — J. Scheiger, Über Burgen und Schlösser im Lande Österreich unter der Enns. Wien 1837, S. 39 f. und 45. — Blätter des Vereines für Landeskunde von Niederösterreich. Wien 1876, X, S. 103 ff. — Topographie von Niederösterreich. 1893, III, S. 663. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1874, XIV, S. 78, 1896, XXXII, S. 33.

für die die Donau entlang ziehenden Schiffe und als Zufluchtsort für die Untertanen des Bistums in den Zeiten des Krieges; sie wurde aber auch als Gefängnis benützt. Wiederholt wurde sie zerstört und wieder aufgebaut. Ihr gänzlicher Verfall wurde verhindert, als Fürst Johann I. von Liechtenstein sie erwarb (1818). Er ließ die Feste restaurieren und brachte eine Sammlung von Waffen, Tonkrügen, venezianischen Gläsern, Kokosnußbechern, Zinngefäßen und Aquamanilen aus der Zeit des Mittelalters und der Renaissance hierher. Von besonderem Interesse sind die namhaften Werke der Glasmalerei, welche drei Fenster des Saales vor der gotischen Kapelle bergen. Unter den 24 größeren und kleineren Feldern bemerkt man zumeist Wappenbilder aus dem 17. Jahrhundert, sogenannte Schweizer Arbeiten, die auch überwiegend auf Familien und Städte der Schweiz Bezug haben, außerdem mehrere religiöse Darstellungen: Anna selbdritt (1595), Anbetung der Weisen, S. S. Gallus, Rupert, Wiborad, Scholastica, Pietà (1604) usw., Marien- und Evangelistenbilder. Bemerkenswert waren einst in demselben Raume einige Gemälde, die Ilg seinerzeit, wie folgt, kennzeichnete: Den größten Kunstwert besitzt die Taufe im Jordan, welche das Gepräge der Dürerschule hat und am ehesten an Schäuffelein erinnert. Heimische Werke sind das heilige Meßopfer und der Tod der Maria; sie gehören dem 16. Jahrhundert an. Aus dem 15. Jahrhundert stammen zwei schmale, wahrscheinlich der späteren rheinischen Schule zuzuschreibende, auf Goldgrund gemalte Bilder, St. Jakobus den Jüngeren und Christus darstellend. Jetzt sind nur mehr die beiden Tafelbilder mit dem Tode der Maria und dem Apostel Jakobus zu sehen. Der gegenwärtige Fürst trägt für die Erhaltung der Burg in bester Weise Sorge. Im Jahre 1900 wurden einzelne schadhafte Baubestandteile gründlich ausgebessert, besonders die alten Balkendecken bedurften einer Erneuerung. Die Burg wurde nach dem Abschluß dieser Arbeiten in gewohnter Liebenswürdigkeit dem Besuche wieder geöffnet. Die Bewohner der Residenzstadt würdigen auch das Entgegenkommen des Fürsten; denn Greifenstein wird besonders wegen seiner herrlichen Lage, auf einem mächtigen Felsblock hoch über der Donau, und der

prächtigen Rundschau auf das breite Flußbett, die weite Ebene und die lieblichen Höhen des Wiener Waldes, die man von dem hohen, viereckigen Quaderturm genießt, viel besucht.

An den Ostabhängen des Wiener Waldes in der Nähe von Maria-Enzerdorf liegt die Burg Liechtenstein (Abbildung 1)[1]), deren Rekonstruktion durch den Fürsten Johann II. im Jahre 1903 im großen und ganzen beendet wurde, wodurch der Bestand eines bedeutenden Denkmales mittelalterlicher Kunst und Geschichte in Österreich gesichert wurde. Als im 12. Jahrhundert die Besiedlung des östlich vom Wiener Walde gelegenen Teiles der Ostmark raschere Fortschritte machte, entstand an den Abhängen des genannten Höhenzuges von der Donau bis zur Landesgrenze im Süden eine Reihe von Burgen, welche der vor ihnen liegenden Ebene und den sich ins Gebirge hineinziehenden Tälern Schutz vor den Einfällen der Magyaren bieten konnten. Mit Rücksicht auf die ältesten Bauteile der Burg Liechtenstein (hauptsächlich die St. Pankratius-Kapelle, die der Blütezeit des romanischen Stiles auf deutschem Boden angehört) können wir für die Entstehungszeit des Wehrbaues die zweite Hälfte des 12. Jahrhunderts annehmen. Er gilt als Stammburg des mächtigen Geschlechtes der österreichischen Liechtenstein, das zu Beginn des 13. Jahrhunderts in die vaterländische Geschichte eintritt, und blieb bis zum Jahre 1393 in dessen Besitz; in diesem Jahre veräußerte sie Johann von Liechtenstein, der „gewaltige Hofmeister" Albrechts III.; denn schon seit längerer Zeit hatte das Geschlecht seinen Wohnsitz nach Nikolsburg in Mähren verlegt, dem Zentrum der ausgedehnten Besitzungen der Familie im südlichen Teile der

[1]) J. Scheiger, Über Burgen und Schlösser. S. 37 f., 43 ff. und 80. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. 1839, III, S. 286 ff. — Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. I, S. 14 f. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1866, IX, S. 72 f., 1873, XIII, S. 30 ff. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1892, III, S. 150 f. — Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 601 ff., 1903, V, S. 833 ff. — Wiener Zeitung. 2. Februar 1904, S. 5 ff. — Dr. Karl Giannoni, Geschichte der Stadt Mödling. Mödling 1905, S. 105, 114 und 256. — Konrad Grefe, Alt-Österreich. Blatt 137. — Dr. K. Fuchs, Ritterburgen und ritterliches Leben in Deutschland. Berlin 1908.

Markgrafschaft und im nordöstlichen Teile Niederösterreichs, und die Verwaltung der Burg Liechtenstein bestellten Burggrafen übergeben. Wenn auch die Erbauung der Burg urkundlich nicht den Herren von Liechtenstein zugeschrieben werden kann (sie führt bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts den Namen Engelschalchesdorf), so ist es doch wahrscheinlich, daß die baulichen Veränderungen, welche sie in der Zeit des Übergangsstiles an der Wende des 13. Jahrhunderts erhielt, in die Zeit fallen, in welcher sie von den Liechtensteinen erworben wurde. Es bietet für unseren Zweck kein Interesse, den häufigen Wechsel in den Besitzern der Burg zu verfolgen. Als Wien von Sultan Soliman zum ersten Male belagert wurde, ging die Burg in Flammen auf, wurde aber später notdürftig wieder hergestellt. In Vischers Topographie (1672) ist sie abgebildet. Sie erscheint mit einem Dache versehen und in bewohnbarem Zustande. Nach einer zweiten Zerstörung durch die Türken (1683) wurde die Feste nicht mehr aufgebaut und sie verfiel zusehends. Vor dem gänzlichen Untergange rettete sie Fürst Johann I. von Liechtenstein, der die Burg durch Kauf von dem Fürsten Stanislaus Poniatowsky an sich gebracht hatte (1807).

Der Fürst gehörte einer Generation an, die sich, beeinflußt von der herrschenden Geistesrichtung, mit Vorliebe der Geschichte des Mittelalters zugewendet hatte. Diese Vorliebe bestand aber zum größten Teile in romantischer Schwärmerei für ein längst entschwundenes Zeitalter und nur langsam drang sie in wahres mittelalterliches Wesen und in die Geschichte und Kunst jener Zeit ein. Eine bedeutende Rolle mußte naturgemäß die Neigung für die mittelalterliche Baukunst einnehmen, insbesondere für die Zeugen der deutschen Vergangenheit, die Burgen. Daß dieses Interesse nicht immer den Wehrbauten zum Vorteil gereichte, beweisen zahlreiche Restaurationen, die auch an unserer Burg vorgenommen wurden. Um den unvermeidlichen Rittersaal zu erhalten, wurden Zwischenmauern und Gewölbe beseitigt; Stiegen wurden neu aufgebaut oder abgebrochen, Fensteröffnungen und Tore erweitert, die Fenster und Türen der im obersten Stockwerke gelegenen Küche mit Gitterstäben verschlossen, um sie in eine Rüst-

kammer zu verwandeln, mehrere Zimmer neu eingerichtet und schließlich die Verbindungsmauer zwischen der Burg und dem neuen Schlosse, die eine ganze Reihe von Pechnasen enthielt, beseitigt.

Die verdiente Würdigung fand erst die Burg Liechtenstein unter dem gegenwärtig regierenden Fürsten. Nachdem bereits im Jahre 1873 der Dombaumeister Friedrich v. Schmidt die Anregung zu ihrer Restaurierung gegeben hatte, betraute anfangs der achtziger Jahre des verflossenen Jahrhunderts Fürst Johann II. den bedeutenden österreichischen Architekten Karl Gangolf Kayser (geboren 1837 zu Wien, gestorben 1895 in der Heilanstalt zu Inzersdorf) mit den Arbeiten, die zur Wiederaufrichtung der Burg führten.

Er fand folgenden Bestand der Burg vor: Das beiläufig 45 m lange, auf einem nicht hohen, aber besonders nach Norden und Westen steil abfallenden Kalkfelsen errichtete Hauptgebäude stieg in drei Geschossen zu einer bedeutenden Höhe empor. Das Quadermauerwerk, stellenweise stark verwittert und aus grobkörnigem Sandstein bestehend, war beinahe bis zur Dachhöhe erhalten. Das Dach fehlte, Turmbauten waren nicht mehr zu unterscheiden. Aus der ältesten Bauperiode der Burg waren an der Nord- und Südseite teils einfache, teils gekuppelte rundbogige Fenster, eingerahmt von dicken Wülsten, die auf hohen attischen Basen stehen, und einzelne Türen, aus einer späteren Bauzeit die mit geradem Sturz abschließenden, von Viertelstäben eingefaßten Fensteröffnungen des oberen Stockwerkes erhalten, die ebenfalls einzeln oder zu zweien, dann durch Bündelpfeiler getrennt, vorkommen. Stellenweise zeigten sich noch an Fenster- und Türumrahmungen Mauerkanäle für die Riegelbalken zum Verschließen der Öffnungen. Die älteren Abbildungen der Burg lassen ferner an der Südseite einen, an der Nordseite drei Erker erkennen, kastenartige Vorsprünge, mit einem Pultdache überdeckt, auf Tragsteinen ruhend und mit Mauerschlitzen, rundbogigen oder viereckigen Fensteröffnungen versehen. Am besten erhalten zeigte sich die Burgkapelle, die auch von den Restaurationsarbeiten unberührt blieb. Sie ist ein rechteckiger Raum, 4·90 m lang und 3·48 m breit,

und wird von einer halbrunden Apsis abgeschlossen. Der Innenraum erscheint von einem rundbogigen Kreuzgewölbe überdeckt, dessen breite Gurten auf Ecksäulen mit einfachen Basen und schlichten Würfelkapitälen ruhen. Die Eingangstür befindet sich an der Nordseite, also nicht der Apsis gegenüber. Nur die Südwand der Kapelle ist nach außen sichtbar; über den kleinen rundbogigen Fenstern läuft ein ebensolcher Fries, dessen Zacken abwechselnd von Konsolen und Halbsäulchen getragen werden, und über diesem ein bandartiger Streifen mit einem Schachbrettmuster. Zwischen den Fenstern und dem Burgeingange wurden während der Restaurierungsarbeiten gelegentlich der Umwechslung von Werksteinen sieben Sandsteinreliefs mit Menschen- und Tierfiguren romanischen Charakters gefunden, die von hoher archäologischer Bedeutung sind. Da auch die Nordseite ähnlich wie die Südseite gegliedert erscheint, so können wir schließen, daß die Kapelle ursprünglich nach drei Seiten freistehend gedacht wurde, jedoch noch während des Baues gegen Norden und Osten von einem schützenden Mantel umschlossen wurde. Im Innern der Burg waren noch zwei Kamine aus romanischer Zeit erhalten, von denen besonders der in einem Gemache des Berchfrits vorhandene, dessen Mantel auf zwei Tragsteinen (einem Menschen- und einem Stierkopf) ruht, von Interesse ist. Einen zweiten romanischen Kamin enthält die Kemenate. Einige Räume zeigten noch den wohlerhaltenen alten Estrich. Im Süden schloß sich an die Burg gürtelförmig der Zwinger an, die Wirtschaftsgebäude und den tiefen Brunnen umfassend; er ist durch eine Mauer jüngeren Datums — der untere Teil besteht aus Bruchstein-, der obere aus Backsteinmauerwerk — nach außen begrenzt. Nach beiden Seiten abgefaste Zinnen, Mauerschlitze, schlüsselförmige Nischenscharten, mehrere dreieckige Pechnasen, von im Winkel zusammenlaufenden, in die Mauer eingerammten Balken gestützt, ein nach innen offener Mauerturm, ein Wehrgang, dessen steinerne Stützen noch vorhanden sind, bildeten die Verteidigungsvorrichtungen. Zwei Tore, eines im Westen, ein anderes im Osten, darüber eine Mauervorlage mit Gußlöchern, vermittelten den Eingang in den Zwinger.

Es lag in der Absicht des Architekten Kayser, mit größtmöglichster Schonung der alten Baubestandteile und unter Wahrung der inneren Raumgliederung, die im großen und ganzen trotz der Veränderungen am Beginne des 19. Jahrhunderts erkennbar waren, die Burg im Stile der romanischen Bauperiode wiederherzustellen. Der Tod unterbrach sein Werk und sein Nachfolger Humbert Walcher Ritter von Molthein, der auch die von Kayser begonnene Restauration der Burg Kreuzenstein vollenden sollte, folgte nicht ganz den Intentionen seines Vorgängers, der das Äußere im strengen Geiste des frühen Mittelalters nahezu vollendet hatte, sondern nahm zahlreiche Veränderungen an der bereits fertiggestellten Außenseite vor. Namentlich der Westturm erfuhr eine gänzliche Umgestaltung. Kayser hatte denselben mit einem steil ansteigenden Satteldache, dessen Giebel aus treppenförmig übereinandergestellten Quadern bestanden, ohne weitere Zutaten aufgebaut. Sein Nachfolger ließ die oberen Teile abreißen und erbaute den Turm in seiner jetzigen Gestalt. Ein hohes Walmdach, im Südwesten und Nordosten in runde Erker übergehend, deckt die Plattform so, daß zwischen demselben und den abschließenden Zinnen teilweise ein schmaler Gang freibleibt, von welchem, wie auch von dem gedeckten Teile der Platte, nebeneinandergereihte Gußlöcher, nur durch Kragsteine getrennt, nach unten laufen (Maschikulis), eine im südlichen Österreich nicht seltene Erscheinung an mittelalterlichen Wehrbauten.

Die folgende Schilderung der Burg wird uns, zusammengehalten mit dem über ihren Zustand vor der Rekonstruktion Gesagten, einen genauen Einblick in die Veränderungen geben, welche der Bau dabei erlitt. An den bereits erwähnten, durch eine steinerne Wendeltreppe zugänglichen Westturm, dessen Verteidigungskraft durch eine Mauervorlage gehoben wird, schließt sich das Wohngebäude an, das von einem Krüppelwalmdache überhöht wird. Mauerschlitze im unteren, Bogenfenster im mittleren, viereckige Fenster im oberen Geschoße belichten die Innenräume der Burg; ein halbrunder, zierlicher Erker, ein rundbogiger Fries, der an mehreren Stellen auf Halbsäulen ruht, beleben das Äußere der Südseite. Das Ost-

ende des Wohngebäudes wird durch einen niedrigeren Turm mit einem Zeltdache geschützt. An der Nordseite der Burg gewährt ein Altan einen reizenden Fernblick auf das fruchtbare Wiener Becken und die sanften Abhänge des Wiener Waldes. Seine schweren rundbogigen Gewölbe ruhen auf gekuppelten romanischen Säulen. Breite Kämpfer bilden den Übergang von den zierlichen Pflanzenkapitälen zu den Bogenansätzen. Eine rechts vom Osttor, welches nebst dem daranstoßenden Teile der äußeren Ringmauer gleichfalls einer Restauration unterzogen wurde, gelegenes Pförtchen bringt uns auch in die Burg. Über eine steinerne Stiege, die auf weiten Mauerbogen ruht, gelangt man in den östlichen Turm. Von diesem führen winkelige Gänge und auf- und abwärtssteigende Treppen in die einzelnen Räume: in die gegenwärtig leerstehende Kapelle, an deren Rückwand das mittels einer Holztreppe zugängliche Oratorium liegt, und in die Gemächer, in deren Ausstattung der Architekt Walcher und der noch jugendliche Bildhauer Egon Rheinberger so Vortreffliches geleistet haben, daß sie in der Lage sind, uns ein wahres kulturhistorisches Bild jener Zeit, der Luxus und Bequemlichkeit fremd waren, vor die Augen zu zaubern. Schwere Holztüren, mit Eisen beschlagen, bilden den Eingang zu den Zimmern. Der Boden ist mit einfachen, im Stile der romanischen Epoche ornamentierten Fliesen bedeckt, die Wände entbehren jedweden Schmuckes, die Balken der Decke ruhen auf Steinkonsolen, die die schlicht stilisierten Formen von Tierköpfen, Fratzen und Blättern besitzen, die Fenster sind zum größten Teile mit Holzladen verschließbar, die kleineren stellenweise mit mittelalterlichen Glasgemälden versehen. Zur Beheizung dienen durchwegs Kamine, deren Mantel entweder von Säulen oder Kragsteinen gestützt wird. Die mobile Einrichtung (Tische, Stühle, Truhen und Bänke) rührt zum geringeren Teile aus dem Mittelalter her, zum größeren Teile wurde sie von dem Bildhauer Rheinberger nach älteren Vorbildern jener Zeit gearbeitet.

Kein Altertumsfreund kann dem Fürsten Johann II. die Anerkennung versagen, daß er, die großen Kosten nicht scheuend, mit unermüdlicher Ausdauer ein Werk vollendet hat, das

unserer Zeit ein gewaltiges Bild der Vergangenheit entrollt. Um so größer aber müssen wir seine Verdienste in dieser Richtung deshalb bewundern, da gerade das 19. Jahrhundert mit einem wahren Vandalismus an den Denkmälern der deutschen Geschichte gehandelt hat; und doch hätten oft nur geringe Summen ausgereicht, wenigstens das Bestehende zu erhalten und vor fernerem Untergange zu bewahren.

In einem üppigen Kranze grünender Wiesen und herrlicher Parkanlagen, deren Schöpfer Fürst Johann I. ist, erhebt sich der von demselben errichtete Sommerpalast, welcher in den Jahren 1820—1821 im klassizistischen Stile jener Zeit gebaut wurde [1]). Dieses Schloß ist infolge seiner schönen Lage ein Lieblingsaufenthalt des gegenwärtigen Fürsten geworden, der hier, umgeben von einer herrlichen Natur und einem reichen Bilderschatz, mit welchem er die Innenräume schmückte, einen beträchtlichen Teil des Jahres zubringt.

Im Jahre 1808 hatte Fürst Johann I. von dem Grafen Clary-Aldringen das Gut Johannstein-Sparbach erworben [2]). Es besteht der Hauptsache nach aus dem im lieblichen Tale des Sparbaches sich ausbreitenden Tiergarten voll schöner, gebahnter Wege, spiegelheller Teiche und dichter Waldpartien, einem Jagdschlößchen und der kleinen, wohlerhaltenen, auf einem steil abfallenden Felsen liegenden Ruine der Burg Johannstein. Daß der regierende Fürst für die Erhaltung der Burg aufs beste Sorge getragen hat, ist um so lebhafter zu begrüßen, als sie zu den seltenen gehört, die im wesentlichen nur aus einem gesicherten Wohngebäude bestehen. Vor dem Untergange wurde durch Fürst Johann I. auch die an geschichtlicher Vergangenheit reiche, wahrscheinlich im 11. Jahrhundert

---

[1]) A. Schmidl, Wiens Umgebungen. III, S. 298 f. — K. Giannoni, Geschichte der Stadt Mödling. S. 255 ff.

[2]) Schmidl, a. a. O. S. 318 ff. — Topographie von Niederösterreich. 1896, IV, S. 526. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1900, XXXV, S. 53. — E. Zetsche, Bilder aus der Ostmark. Innsbruck 1902, S. 11 ff. — Dr. Otto Piper, Österreichische Burgen. Wien 1903, II, S. 91 ff. — Neue Freie Presse. 31. August 1907, S. 1 f.

erbaute Burg Mödling (1807 angekauft) bewahrt [1]. Einst der Sitz babenbergischer Fürsten, von Minnesängern aufgesucht, bestand die frühere mächtige Feste am Beginne des 19. Jahrhunderts nur aus spärlichen Mauerresten, die Fürst Johann I. durch Zubauten mit technisch geschickter Nachahmung des Ruinenhaften und Benützung des alten Mauerwerkes umgestaltete (1812). Diese künstlichen Ruinen wurden von seinem Sohne bis auf ein hohes Gebäude wieder abgebrochen, das sich an Stelle des ehemaligen Palas erhebt und durch dessen hohe Bogenöffnungen man hübsche Blicke ins Tal genießt. Der jetzige Besitzer der Ruine trachtet auch hier darnach, die wenn auch geringen Reste der Zukunft zu erhalten.

Auf einem nicht besonders hohen Berge zwischen den nördlichen Ausläufern des hohen Otters in der Nähe von Gloggnitz erhebt sich die Burg Wartenstein [2]. Einen großartigen Fernblick, wie von wenigen Burgen unseres Heimatlandes, genießt man von den Fenstern ihres nördlichen Turmes. Die massiven Gruppen des Schneeberges und der Raxalpe, die Straße und der Schienenweg auf den Semmering, die weite Ebene und die ungarischen Berge im Osten, die Städte Neunkirchen und Wiener-Neustadt vereinigen sich zu einem herrlichen Landschaftsbilde. Fast alle Besitzer der Burg bis zum Jahre 1870, in welchem sie von der Fürstinwitwe Franziska von Liechtenstein erworben wurde, waren einig in ihrer Vernachlässigung. Die genannte Frau bot die Mittel zu ihrer Restaurierung, um sie für sich zum Wohnsitze einzurichten, und äußerte dem leitenden Architekten Ignaz Bankó gegenüber den Wunsch, das Alte zu erhalten und in die Neuherstellung mit einzubeziehen. Die Burg dürfte in ihrer ersten Anlage auf

---

[1] Schmidl, a. a. O. S. 277 ff. — Piper, a. a. O. S. 147 ff. — Giannoni, a. a. O. S. 22, 25 ff., 104, 255 und 266. — Topographie von Niederösterreich. 1907, VI, S. 756 ff.

[2] J. Scheiger, Über Burgen und Schlösser. S. 2, 13, 28, 39 und 54. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. III, S. 612 f. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1874, XIV, S. 86 f. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1879, V, S. LVII ff. — K. Grefe, Alt-Österreich. Blatt 106 b.

das Ende des 12. Jahrhunderts zurückgehen. Das ganze Burggebäude bestand vor dem Beginne der Restaurierung (1873) aus einer sich von Norden nach Süden hinziehenden Reihe von Gebäuden, einen schmalen, langen Hof einschließend, der teilweise von Felswänden begrenzt wird. Ausgehend von der alten, auf einem Felsen thronenden Hochburg, folgt auf diese die Zinnenmauer, dann der nördliche Befestigungsturm, an den sich das lange Wohngebäude anschließt, es folgt dann ein zweiter Turm, der jedoch nur im Grundrisse an der Stärke seiner Mauer erkennbar war, ein Anbau nach Osten, das Torgebäude, dann wieder eine Ringmauer, die sich an den Felsen der Hochburg und diese selbst anschließt. Von besonderem Interesse ist die in der Höhe des zweiten Stockwerkes liegende Kapelle, ein unregelmäßiger, viereckiger Raum, von einem Kreuzgewölbe überspannt, dessen Rippen auf kleinen Konsolen aufsitzen. Der einfache Schlußstein zeigt das Lamm, das schmale Maßwerkfenster mit Dreipaß erhellt nur spärlich den Raum. Die ausgedehnten Wohngebäude gehören dem 17. Jahrhundert an.

Der Zweck der Restaurierung bestand hauptsächlich darin, diese neueren Bauten in bewohnbaren Zustand zu versetzen. Von der Hochburg wurden nur die Kapelle und deren Vorraum in die Restaurierung mit einbezogen. Von den Wandgemälden, die Schmidl (1839) noch vorfand und die auch Ilg noch als die Anbetung der heiligen drei Könige und die Verkündigung zu erkennen vermochte, waren kaum mehr Spuren vorhanden. Das übrige mittelalterliche Gebäude wurde bloß vom Schutte befreit. Das Ganze sollte einen mittelalterlichen Charakter tragen, wiewohl ein großer Teil einer späteren Zeit angehörte. Die Türme wurden ausgebaut, neue Fenstergewände eingesetzt, deren Größe sich den bestehenden Fensternischen anpassen mußte, Erker und Balkone ausgebaut, an der Stelle der alten, baufälligen Kirche an der Innenseite der Zinnenmauer trat ein Neubau, sämtliche Dächer wurden neu hergestellt und das gesunde Lärchenholz des mehr als zweihundert Jahre bestandenen Dachstuhls zu Täfelwerk verwendet. Später ging die Burg in das Eigentum des regierenden Fürsten über,

welcher sie im Jahre 1885 von seiner Schwester Theresia (seit 1882 vermählt mit dem Prinzen Arnulf von Bayern) angekauft hatte, sie jedoch seinem Bruder, dem Prinzen Franz von Liechtenstein, überließ. Derselbe brachte in derselben eine in ihrer Art in Österreich einzig dastehende Bibliothek unter, welche russische Geschichtswerke und Bücher aus dem Gebiete der Kunst enthält und durch ebenso kostbare als geschmackvolle Einbände eine Sehenswürdigkeit bildet [1]).

Hoch über den Adlitzgräben liegt auf den steil abfallenden Klippen des Heubachkogels die Burgruine Klamm, durch ihre herrliche Lage, ihre Größe, ihre wohlerhaltenen Bauteile und den hochaufragenden, interessanten Berchfrit zu den beachtenswertesten Ruinen des Landes zählend [2]). Einst sperrte sie als mächtige Feste den Zugang vom Lande Steiermark nach Niederösterreich und blieb bis zum Anfange des 19. Jahrhunderts bewohnt, bis sie zunächst durch einen Blitzschlag (1801), dann durch badische Truppen (1809), denen man hier aussichtslosen Widerstand leisten wollte, zerstört wurde. Im Jahre 1830 wurde die Burg nach dem Aussterben der Grafen von Walsegg, den letzten Besitzern von Klamm, vom Fürsten Johann von Liechtenstein erworben, der die Erhaltung des merkwürdigen Gebäudes ermöglichte. Durch Stiegen und Galerien wurden die einzelnen Teile zugänglich gemacht, die Kapelle mit einem Dache und gemalten Fenstern versehen und einzelne Räume in bewohnbaren Zustand versetzt. Die Burgkapelle wurde über Auftrag des Fürsten Johann II. von dem Architekten Gustav Ritter v. Neumann stilvoll restauriert (1889). Die Kapelle, deren östliche Längswand durch einen Felsen gebildet wird, stammt aus dem Jahre 1451. Sie ist ein dreiseitig geschlossener Raum von zwei Travées. Die Kreuzgewölbe sind mit durchlaufender Mittel-

[1]) Österreichische Rundschau. 1906, V, S. 540.

[2]) J. Scheiger, Über Burgen und Schlösser. Wien 1837. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. III, S. 605 ff. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1866, IX, S. 65. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1889, II, S. 15. — Otto Piper, Österreichische Burgen. 1902, I, S. 135 ff. — Topographie von Niederösterreich. 1903, V, S. 174 ff. — K. Grefe, Alt-Österreich. Blatt 132.

rippe, die Anläufe an den Wänden mit Wappenschildern verkleidet. Bloß die Umfassungsmauer und das Gewölbe waren erhalten geblieben, die Strebepfeiler hatte man weggerissen, was zur Folge hatte, daß das Gewölbe die eine Längswand ausbauchte. Es gelang aber der Bauleitung, bei Abtragung der schadhaften Mauern das Gewölbe zu erhalten. Die Neuherstellung der Mauern und Strebepfeiler erfolge nach der Form der alten; die Giebelwand war vollständig zerstört und mußte nach einem neuen Plane aufgebaut werden. Das schöne Maßwerk der Fenster war zwar erhalten, aber in so schlechtem Zustande, daß es erneuert werden mußte. Auch das Innere der Burgkapelle, die ihrem Stile nach wahrscheinlich von demselben Meister wie die Pfarrkirche in Schottwien geschaffen wurde, unterzog man einer würdigen Restauration.

Durch die Sorgfalt, welche der Fürst den Bauten, Anlagen, Waldbeständen und Wegen seiner im Semmeringgebiete gelegenen Güter angedeihen ließ, ist er zum hervorragendsten Förderer der Interessen der schönsten Gaue von Niederösterreich geworden. Seine Verdienste in dieser Hinsicht würdigt unter anderem auch eine Gedenktafel am Semmering.

Die Burg Seebenstein [1]) hatte Fürst Johann I. von Liechtenstein durch Kauf von den Grafen von Pergen erworben (1824). Sie besteht aus den Resten der mittelalterlichen Burg mit großartigen Verteidigungsanlagen und trägt auf dem höchsten Punkte des Burgberings den im Mauerwerk wohlerhaltenen Berchfrit von eigentümlicher, eiförmiger, im Westen abgeplatteter Form; den östlichen Teil des Burgfelsens nimmt nahezu vollständig der spätere Schloßbau ein, der aus der Renaissancezeit stammt und eine Schöpfung der einst mächtigen Freiherren von Königsberg ist, welche die Burg vom Jahre 1432 bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts besaßen. Am

[1]) J. Scheiger, Über Burgen und Schlösser. Wien 1837. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. 1838, II, S. 612 ff. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1856, I, S. 159 ff. und 228 ff., 1866, IX, S. 82. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1862, VII, S. 193. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1890, III, S. 61. — O. Piper, Österreichische Burgen. II, S. 215 ff.

Anfang des 19. Jahrhunderts bildete Seebenstein den Versammlungsort der romantischen, die Gebräuche des Mittelalters nachahmenden „Wildensteiner Ritterschaft auf blauer Erde“, die zur Zeit des Wiener Kongresses unter ihrem Oberritter Heinz am Stein der Wilden ihre Blütezeit erlebte. Trotz einiger im Geiste der Zeit durchgeführten Umbauten am Anfange des 19. Jahrhunders bilden Burg und Schloß, besonders infolge ihrer reichen Sammlungen an gut erhaltenen und sorgfältig ergänzten Rüstungen, Waffen und Fahnen, Einrichtungsgegenständen aus dem Zeitalter der Renaissance, Ölgemälden und Geräten aller Art (Humpen, Kristallbecher, gemalte Glaskrüge, Stickereien, Kronleuchter und Tongefäße), eine Sehenswürdigkeit ersten Ranges. Die dreieckige Burgkapelle enthält einen alten Flügelaltar mit dem Bilde der hl. Maria im Mittelstück und interessante ältere Skulpturen. Von eigenartigem Reize ist der oberste Schloßhof mit seiner Steinbank, dem mehrhundertjährigen Efeu und dem zierlichen, schmiedeeisernen Brunnen, durch seine mannigfach verschlungenen Stäbe und das fein durchgebildete Laubwerk ein Werk vollendeter Technik der heimischen Schmiedekunst darstellend. Gleich dem Fürsten Johann I. haben auch dessen Nachfolger, die Fürsten Alois II. und Johann II., der Burg ihre Aufmerksamkeit zugewendet. Insbesondere war Alois II. mit regem Interesse für die Wiederherstellung der einzelnen Innenräume und die Neuordnung der Sammlungen tätig. Er ließ von dem bewährten Bildhauer Angeler und dem Wiener Kunsttischler Leistler durch die Herstellung von kunstvollen Holzschnitzereien, schönen Plafonds und Wandtäfelungen den prächtigen Räumen eine verjüngte Gestalt geben.

Das altersgraue Bergschloß Thernberg [1]), einst im Besitze der Thonradl, nebst dem in der Mitte des 18. Jahrhunderts neu errichteten, nüchternen Schloßgebäude ging im Jahe 1828

[1]) J. Scheiger, Über Burgen und Schlösser. S. 3, 33, 42 und 55. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. II, S. 624 ff. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1856, I, S. 288 f. — Dr. Karl Schober, Heimatskunde von Niederösterreich. 1884, S. 192. — Westermanns Monatshefte. 1901. — E. Zetsche, Bilder aus der Ostmark. S. 76 ff.

in das Eigentum des Fürsten Johann I. von Liechtenstein über. Sein Vorgänger im Besitze des Gutes, Erzherzog Johann, hatte es in einen Prachtsitz (Schloßkapelle von Karl Ruß gemalt) und eine Musterwirtschaft verwandelt. Der gegenwärtige Gutsherr hat in seinem anerkannten Wohltätigkeitssinn die Schloßgebäude dem ersten Wiener Ferienkolonien-Verein für Kinder seit einer Reihe von Jahren zum unentgeltlichen Gebrauche überlassen, wodurch Hunderten von armen Kindern der Großstadt die Möglichkeit geboten wurde, Wochen hindurch in der freien Landluft zu verweilen und ihren schwachen Körper zu kräftigen.

Kein Ort in der stattlichen Reihe der Besitzungen des fürstlichen Hauses Liechtenstein schuldet dem regierenden Fürsten solch großen Dank wie die Stadt Feldsberg[1]), die sich in den letzten Dezennien unter der regen Anteilnahme des edlen Mannes und unter der Mitwirkung einer rührigen Gemeindevertretung zu einem blühenden Gemeinwesen entwickelt hat. Naturgemäß widmete der Fürst dem prachtvollen Schlosse daselbst, einer Schöpfung des prunkliebenden Fürsten Carolus Eusebius von Liechtenstein aus dem 17. Jahrhundert, das seit jeher ein bevorzugter Aufenthaltsort der Fürsten von Liechtenstein gewesen war, und seinen reichen Sammlungen von Gemälden, Zeichnungen, Kupferstichen, Waffen, Möbeln und Gegenständen der Keramik eine liebevolle Aufmerksamkeit. Die Innenräume, deren Ausstattung eine glänzende Leistung des österreichischen Kunstgewerbes ist, werden stets im besten Zustande erhalten; die Fassade, das reiche Portal

---

[1]) F. W. Weiskern, Topographie von Niederösterreich. Wien 1769, I, S. 163 ff. — Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst. Wien 1826, XVII, Nr. 61—63. — Schweickhardt, Das Erzherzogtum Österreich unter der Enns, V. U. M. B. Wien 1834, II, S. 5 ff. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. II, S. 365 ff. — J. Häufler und J. Feil, Schilderung von Feldsberg und Eisgrub. — Blätter des Vereines für Landeskunde. 1869, III, S. 163 f. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1886, I, S. 45 f. — Topographie von Niederösterreich. 1893, III, S. 42 ff. — Karl Höß, Geschichte der Stadt Feldsberg. Feldsberg 1902. — Wiener Abendpost. 17. April 1903. — K. Grefe, Alt-Österreich. Blatt 134. — Über Jos. Hardtmuth, Jos. Klieber und Jos. Kornhäusel vergleiche „Biographisches Lexikon“ von Wurzbach.

mit den lebhaft bewegten Figuren der Klugheit und Gerechtigkeit, die so außerordentlich dekorativ wirkenden allegorischen Gestalten (Glück und Tapferkeit) zu beiden Seiten der Turmkuppel und der Torbogen, der vom Stadtplatz zum Schloßberge führt, mit dem mächtigen Liechtensteinschen Wappen und den allegorischen Reliefs, wurden einer verständnisvollen Restauration unterworfen. Durch den kostspieligen Ankauf einer stattlichen Häuserreihe war die Erweiterung des reizenden, sorgfältig gepflegten Parkes möglich geworden, der nun das stolz über der Stadt thronende Schloß gänzlich umrahmt. Im Jahre 1907 wurden vor dem Schlosse und im Parkeingange mehrere schöne, schmiedeeiserne Barocklaternen aufgestellt. Das in unmittelbarer Nähe der Stadt an der nach Eisgrub führenden, prächtigen Lindenallee gelegene Lustschlößchen Belvedere, das infolge eines Brandes stark gelitten hatte, wurde ebenfalls liebevoll erneuert. Insbesondere die Wandmalereien, welche die Wände des achteckigen Mittelraumes und die anschließenden Gemächer mit Friesen, Pilastern und Dekorationen in pompejanischer Art überzogen, bedurften einer gründlichen Ausbesserung, die 1905 begonnen wurde. Schon einige Jahre vorher war das Wäldchen, welches den Bau umgibt, durch Anlage von Wegen und Ruheplätzen in einen angenehmen Aufenthalt verwandelt worden; für die Jugend der Stadt Feldsberg jedoch hatte der fürstliche Besitzer im Grün der Anlagen einen herrlichen Spielplatz herstellen lassen. Der Tempel der Diana (Rendezvous), ein in der Form eines römischen Triumphbogens im ausgedehnten Theimwalde errichtetes Jagdschloß, wurde gleichfalls in gediegener Weise restauriert. Das Gebäude, welches Fürst Johann I. von Liechtenstein im Jahre 1812 nach den Plänen des Liechtensteinschen Baudirektors Josef Hardtmuth von dem Architekten Josef Kornhäusel aufführen und durch den von ihm vielbeschäftigten Bildhauer Josef Klieber mit meisterhaften Skulpturen schmücken ließ, leuchtet nun wieder in alter Schönheit aus dem dunklen Grün alter Eichen- und Föhrenstämme hervor.

Im Jahre 1907 begann unter der Leitung des Architekten Karl Weinbrenner die Rekonstruktion der Kolonnade auf dem

Raistenberge, des schönen Denkmales, welches Fürst Johann I. in den Jahren 1817—1823 zur Erinnerung an seinen Vater, Franz Josef I., und seine beiden Brüder, Alois I. Josef und Philipp, errichten hatte lassen, wie die Inschriften an der Nordseite („Der Sohn dem Vater. Der Bruder den Brüdern“) und an der Südseite („Den Manen der Unvergeßlichen. Der einzig überlebende Sohn“) des Gebäudes andeuten. Die vier mächtigen Säulen des östlichen der beiden sich an den mittleren Bogendurchgang anschließenden Flügel hatten sich, da sie nur aus weichem Sandstein gearbeitet und an dieser Seite jedenfalls auch nicht genügend fundiert waren, als zu schwach erwiesen, das Gebälke, die Decke und das schwere Ziegelgewölbe, auf dem die Plattform ruht, zu tragen, so daß der Verfall dieses Teiles trotz der angebrachten Stützen unausbleiblich war. Um die wahrscheinlich aus der Werkstätte Kliebers hervorgegangenen, mit der römischen Toga bekleideten Porträtfiguren der genannten Fürsten und die Statue des in römischer Feldherrntracht dargestellten Erbauers vor Beschädigungen zu schützen, hatte man sie schon vor Jahren aus den Nischen der Vorderseite entfernt und in einem Bretterbaue aufgestellt. An die Stelle der alten Säulen aus Sandstein traten nun solche aus Beton, die römisch-korinthischen Kapitäle wurden durch die Gebrüder Stürmer aus Aflenzer Muschelkalk neu hergestellt und das auf denselben lastende Gebälke rekonstruiert. Wenn dann die schönen Basreliefs, welche das Gebäude schmücken und die die Tugenden der erwähnten Fürsten, deren Tätigkeit im Kriege und Wirken im Frieden als Förderer der Bodenkultur, der Kunst und Wissenschaft und humanitärer Bestrebungen versinnbilden, restauriert sein und die Standbilder wieder ihre alte Stelle eingenommen haben werden, wird der Bau als glänzendes Zeichen der Kunstliebe des Schöpfers desselben und seines Enkels in früherer Pracht von der die Umgebung beherrschenden, bewaldeten Höhe ins Tal blicken.

Durch die Bemühungen des Bürgermeisters von Feldsberg, des Tierarztes Karl Haußner, entstand in den Jahren 1887—1888 am Hauptplatze der Stadt das neue Rathaus, ein im Stile der deutschen Renaissance von dem Wiener Archi-

tekten Josef Drexler errichtetes, imposantes Gebäude, zu dessen Baukosten der Fürst die hohe Summe von 100.000 Kronen beigetragen hatte. Als Seine Durchlaucht den Bau nach seiner Vollendung eingehend besichtigte, nahm er Gelegenheit, dem Architekten für die praktische Einteilung und zweckmäßige Anordnung der Innenräume, die geschmackvolle Ausstattung des schönen Sitzungssaales des Gemeinderates, die architektonische Gliederung der Fassade mit ihren edlen Steinportalen und den gelungenen Abschluß des Amtsgebäudes durch den zierlichen Turm seine vollste Anerkennung auszudrücken.

Zur Verschönerung des großen Stadtplatzes trug der Fürst durch Aufstellung eines prächtigen Brunnens bei (1896). Derselbe besteht aus einem mächtigen Steinbecken, in welches die von zierlichen Spiralen und reichem Blumenwerk aus Schmiedeeisen getragenen Auslaufrohre das Wasser ergießen. Inmitten des Bassins erhebt sich das vom Bildhauer Josef Beyer geschaffene Brunnenmädchen, eine anmutige Figur in altdeutscher Tracht.

Das hoch über dem Grün des Waldes sich erhebende Jägerhaus bei Katzelsdorf, ein interessanter Bau aus der Zeit des Klassizismus, wurde einer sorgfältigen Restaurierung unterzogen (1905). Die beiden Flügel des Wohngebäudes gehen in eine weite Bogenhalle über, die links und rechts von halbrunden Flügelbauten abgeschlossen wird. Die Wände der Stirnseite werden durch anmutige Reliefs, die aus Baumzweigen, Amoretten, Jagdtieren und Wappen geschmackvoll zusammengestellt erscheinen, belebt. Zur Ausbesserung der Bildhauerarbeiten war der bewährte Bildhauer Ludwig Stürmer, der von dem Fürsten wiederholt zu ähnlichen Arbeiten verwendet wurde, berufen worden. Das Gebäude erhielt im Jahre 1907 einen neuen Schmuck durch zwei längliche, schöne Hautreliefs, die bisher im Schlosse Seebenstein aufbewahrt waren und auf Anordnung des Fürsten in die Rückwand der offenen Halle zwischen die Türöffnungen eingemauert wurden. Sie stellen eine Hirsch- und eine Eberjagd dar und dürften von einem Bildhauer der Klieber-Schule im Anfange des 19. Jahrhunderts geschaffen worden sein. Da die Tiere und die in antike Tracht

gekleideten Figuren der Jäger mannigfache Beschädigungen zeigten, wurden die fehlenden Körperteile von den Gebrüdern Stürmer sorgfältig ergänzt; bei dieser Gelegenheit wurden auch die Reste des Ölanstriches, welche sich noch an einigen Stellen der aus dem schönen, weißen, feinkörnigen Sandstein von Loretto gearbeiteten Bildwerke vorfanden, entfernt.

Es entspricht den Intentionen des Fürsten, daß nicht allein die Ausgestaltung monumentaler Bauten in künstlerischer Weise durchgeführt wird, sondern auch die Nutzbauten, wie Forst- und Hegerhäuser, Meierhöfe und Wohngebäude für Arbeiter den Anforderungen des Schönheitssinnes Rechnung tragen. Schon lange Jahre früher, ehe die Moderne den Ruf nach entsprechender Gestaltung des Wohnhauses ertönen ließ, ist der Fürst mit feinem künstlerischen Gefühle in dieser Hinsicht tätig gewesen und hat in diesen Gebäuden, die während seiner Regierung entstanden, wohl immer das Richtige getroffen. Diese Nutzbauten vermeiden in der Durchbildung der Außenseite jeden falschen Schein, sie sind schlicht in der Dekoration, die Anwendung verschiedenfärbigen Baumaterials bietet für die fehlenden architektonischen Details, die sich nur allzuoft als unnötige Überladung erweisen, trefflichen Ersatz. Die Anpassung an die örtlichen Verhältnisse, die klare Grundrißlösung, die zweckentsprechende räumliche Gliederung im Innern verleihen den erwähnten Bauten einen Charakter, welcher uns stets den kunstsinnigen Bauherrn und einen gewandten Architekten verrät. Als typisches Beispiel für unsere Bemerkungen wollen wir hier das von Gustav v. Neumann erbaute, reizende Hegerhaus am Semmering anführen, das in seinem Obergeschoß auch zur Unterbringung von Jagdgästen zur Zeit der Auerhahnbalz eingerichtet ist[1]). Das Gebäude ist am Fuße des Sonnwendsteins herrlich gelegen. Der Blick fällt von hier auf mächtige Berge und gleitet über dunkle Nadelwälder und grüne Matten hinab ins tiefe Tal, aus dem sich die Windungen der Semmeringstraße zur Höhe hinaufziehen. Der Unterbau des Hauses ist aus massigen Quadern zusammengefügt. Durch

[1]) Der Architekt. 1900, VI, S. 21 f.

eine Eingangshalle, deren mächtige Steinbogen von einer kräftigen Säule getragen werden, betritt man das Innere des Gebäudes. Der aus braun gebeizten Stämmen gezimmerte obere Stock trägt ein schön geschwungenes, geschmackvoll gegliedertes, weit vorspringendes Schindeldach. Die Fassade wird durch die Fenster mit zierlichen, aus grün glasierten Ziegeln gebildeten Verdachungen belebt. Das Gebäude, das sich vortrefflich ins Landschaftsbild einfügt, und in glücklicher Weise an die Überlieferungen der heimischen Baukunst anknüpft, hebt sich äußerst vorteilhaft von den zahlreichen Schöpfungen ab, die in neuerer Zeit auf diesem herrlichen Fleckchen Erde entstanden sind.

Mähren.

Ein großer Teil der interessanten Schloßbauten, die kunstsinnige Adelsgeschlechter in Mähren in so großer Zahl errichtet haben, befindet sich seit langem im Besitze des fürstlichen Hauses. Wir halten es für geboten, auf diese meist prächtigen Gebäude näher einzugehen, da mehrere von ihnen ihre Entstehung oder Erhaltung den Fürsten von Liechtenstein verdanken und besonders in dem gegenwärtigen Fürsten einen Schätzer gefunden haben, welcher mit Sorgfalt darauf bedacht ist, sie wohl zu erhalten, notwendige Restaurierungen vorzunehmen und dadurch einen kunsthistorischen Besitz unangetastet der Zukunft zu hinterlassen[1]).

Auch einige Burgen des Landes verdanken dem Fürsten ihre Erhaltung. Der Bestand der in der Nähe von Mährisch-Trübau gelegenen Burg Alt-Cimburg, auch Türnauer Schloß genannt, die aus der zweiten Hälfte des 12. Jahrhunderts stammen dürfte und 1622 von Karl von Liechtenstein erworben wurde, wurde dadurch gesichert, daß die Mauern durch

[1]) Mährisches Gewerbemuseum, Mährens Burgen und Schlösser. Brünn 1888, Nr. 5 (Aussee), 37 und 38 (Butschowitz), 55—58 (Eisgrub), 69 (Goldenstein), 123—125 (Lundenburg), 139 (Neuschloß bei Butschowitz), 140 (Neuschloß bei Littau), 168 und 169 (Plumenau).

16*

Befreiung vom Schutte bloßgelegt und durch Betonierung am weiteren Verfalle gehindert wurden. Die Burg bestand einst aus Vorburg und Hauptburg, die durch einen elf Meter breiten Graben getrennt waren. Die mächtigen Mauern, die starken Türme, der breite Wallgraben, wie der an einigen Stellen steilabfallende Felsen machten die Burg zu einem stattlichen und gewaltigen Wehrbau, den selbst die Schweden nicht bezwingen konnten. Als sie aber von den Bewohnern verlassen und noch dazu von einem Blitzstrahl getroffen wurde (1776), war ihr Untergang besiegelt [1]).

Zu den Anziehungspunkten der Mährischen Schweiz gehört die bei Adamstal gelegene Burg Novihrad, für deren Erhaltung Seine Durchlaucht ebenfalls sorgte. Eine Steintafel über dem Eingangstor trägt die Jahreszahl 1443, einzelne Teile stammen aus der Regierungszeit des Fürsten Johann I., der die Burg im Geschmacke seiner Zeit restaurieren ließ. Die Ringmauer bietet für den Burgenforscher ein besonderes Interesse dadurch, daß die Burg, die weder eine Vorburg noch einen Zwinger hatte, ihren Schutz ausschließlich in die Ringmauer verlegte, deren Verteidigungsvorrichtungen nur aus einem doppelseitigen Wehrgang auf der Höhe bestehen. Ferner ist die Dicke der Mauer eine so verschiedene, daß die Breite des Ganges auf derselben 1 bis 3 m beträgt. Gerade an der Angriffsseite ist sie am schwächsten und dieser abgekehrt am stärksten. Wahrscheinlich stand hier der Palas, den man durch eine besonders dicke Mauer schützen wollte [2]).

Aus der Übergangszeit von der Gotik zur Renaissance, die in Mähren besonders früh auftritt, stammen Teile des Schlosses Hohenstadt, deren Datierung nach einem am Ein-

---

[1]) Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 262. — Aug. Prokop, Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. I, S. 239. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. III. F. 1905, IV, Sp. 213 und 250, 1908, VII, Sp. 54 und 76. — Piper, Österreichische Burgen. 1907, V, S. 8 ff.

[2]) Prokop, I, S. 242 f. — Piper, Österreichische Burgen. 1905, IV, S. 91 ff. — Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Mähren und Schlesien. Wien 1897, S. 12.

gang in den zweiten Hof angebrachten Wappenstein in das Jahr 1478 zu setzen ist. Er gehört dem Herrn Georg Tunkel an, der damals die Herrschaften Hohenstadt, Hochstein (Hohenstein) und Brünnles, die 1624 von Karl von Liechtenstein erworben wurden, besaß. Die auf den beiden letztgenannten Gütern gelegenen Burgen lagen schon im 15. Jahrhundert in Ruinen [1]).

Ein bemerkenswertes Beispiel für das frühe Auftreten der Renaissance in Mähren bietet das Schloß in Mährisch-Trübau [2]). Es gehörte zu den köstlichsten Schöpfungen des hochgebildeten Ladislaus von Boskowitz, der die alte Burg im Stile der Spätgotik umbaute und erweiterte (1492—1495) und in derselben eine reiche Sammlung von Inkunabeln, Miniaturen, Gemälden, Statuen usw. vereinigte. Aus dieser Zeit ist uns noch ein Teil der ehemaligen Burgkapelle erhalten, eine der spätesten gotischen Bauten dieser Art. Sie enthält noch das alte Gewölbe mit den Schlußsteinen, die mit Wappenschildern geziert erscheinen, und vier mit Maßwerk gefüllte Fenster. Das aus jener Zeit stammende Burgtor zeigt aber schon die Formen der Frührenaissance. Es ist aus feinkörnigem, weißem Sandstein hergestellt und weist in seiner noch derben Architektur auf einen deutschen Meister hin, der noch im Banne der Gotik stand. Wie dieses Portal den Beginn des Schloßbaues anzeigt, so weist die auf zwei Rundbildnissen, welche Ladislaus v. Boskowitz und seine Gemahlin Magdalena v. Dub und Lipa darstellen, angebrachte Jahreszahl (1495) auf die Beendigung desselben hin. Die Porträtmedaillons mit einem Durchmesser von 70 cm sind mit großer Feinheit in weißem Marmor

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1895, XXI, S. 260 f. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 338. — Kraetzl, S. 178 ff. — Prokop, II, S. 536.

[2]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1884, X, S. CLXXVIII ff., CLXXXIII ff., 1885, XI, S. LXIX, 1892, XVIII, S. 171 ff. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 20, 333, 338, 358 f. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1899, XVII, S. 57 ff. und 65 ff., 1901, XIX, S. 49 ff. und 121 f. — Kraetzl, S. 261 ff. — Prokop, I, S. 80 f., II, S. 473 f., 544 ff., III, S. 675 f., 717 und 847 ff.

modelliert und erinnern lebhaft an die Porträtreliefs von Florentiner Edlen im Quattrocento. Die Nachfolger des Ladislaus setzten das von ihm begonnene Werk fort. Ladislaus Welen von Zierotin, der 1589 die Herrschaft Trübau geerbt hatte, ließ durch den Baumeister Giovanni Motalla (Hans Motal) die Burg gegen die Südseite hin vergrößern. Der alte Wallgraben wurde verschüttet und daselbst ein großer Hof angelegt, der von einstöckigen Arkaden umsäumt wurde, deren großartige Wirkung noch durch den mächtigen Torbau verstärkt wird. Der glänzende Hof Zierotins war ein Sammelpunkt von Künstlern, Gelehrten und Schriftstellern, Musikern und Dichtern, so daß die Zeitgenossen mit Recht Trübau das Mährische Athen nennen konnten. Als Zierotin durch den mährischen Aufstand seiner Güter verlustig geworden, ging das Schloß an den Fürsten Karl v. Liechtenstein über (1622). Die großen Sammlungen, deren Begründer Ladislaus v. Boskowitz war, wurden im Dreißigjährigen Kriege zum größten Teile eine Beute der Schweden und anderer Kriegsvölker. Reste der Bibliothek besitzen heute noch das Franzensmuseum in Brünn und die Stiftsbibliothek in Raigern. Seltsamerweise hat sich auch noch ein farbenfrischer Gobelin erhalten, welcher gegenwärtig den Stolz des Museums in Trübau bildet. Er ist eine vorzügliche flandrische Arbeit aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und behandelt eine Episode aus den französischen „Romanes de la Rose", zu welcher die Geschichte der Esther den Stoff lieferte. Im Jahre 1840 zerstörte eine Feuersbrunst fast die ganze alte Burg und den anstoßenden Teil der nördlichen Arkaden. Der östliche, südliche und ein großer Teil des nördlichen Traktes wurden abgetragen, die verbliebenen Teile des Schlosses aber modernisiert. Das Hauptportal entging durch persönliche Intervention des Gutsherren, des Fürsten Alois II. v. Liechtenstein, der gänzlichen Zerstörung. Die im Schutte vergrabenen Bestandteile desselben wurden wieder zusammengefügt und an den Südeingang des Schlosses versetzt, südlich davon aber die beiden obenerwähnten Medaillons eingefügt.

Besondere Verdienste hat sich Fürst Johann II. um die Restaurierung des Schlosses Sternberg erworben, welches

Johann Adam Andreas v. Liechtenstein 1695 angekauft hatte[1]). Als Jaroslav v. Sternberg 1241 die Burg erhielt, nahm er, wie Prokop anführt, eine Vergrößerung derselben vor. Aus der Mitte des 13. Jahrhunderts stammen der mächtige Rundturm, nebst dem nach vorn sich anschließenden, tiefer gelegenen Burgteile mit dem unteren Burghofe und die durch zwei Stockwerke reichende Kapelle mit dem absonderlichen, aus zwei Seiten des Sechseckes konstruierten Abschlusse des Chores. Die Krawař, die von 1397 bis 1466 im Besitze der Burg waren, fügten einen zweistöckigen Saalbau hinzu. Ein aus jener Zeit stammender Saal enthält noch die alte, bemalte Balkendecke. In der steinernen Leibung des Doppelfensters im Rittersaal sind auch noch einige Steinmetzzeichen vorhanden. Ladislaus v. Berka († 1544) und sein Sohn Johann Wenzel v. Berka († 1565) fügten den linksseitigen äußeren Trakt hinzu, der in seinen Innenräumen durch die schöne Ausstattung im Stile der Renaissance bemerkenswert ist. Der neben dem Bankettsaal im ersten Stockwerke gelegene Raum zeigt eine aus einem fächerförmigen Ziegelgewölbe gebildete Decke und besitzt zwei loggienartige Fenster mit tiefen Steinleibungen, welche mit schönen Renaissanceornamenten bemalt sind. Beide Räume waren mit Malereien versehen, wie dies die Spuren von Blattranken und Wappen noch jetzt zeigen. Im zweiten Stocke befindet sich ein kleiner Raum mit hübschem, polychrom behandeltem Plafond, der eine Kassettendecke imitiert, und ein kleines Erkerzimmer mit reizender, bemalter Stuckdecke. Aus der Mitte des 16. Jahrhunderts stammt auch die ausgedehnte Vorburg mit dem Eingangstor. Der gegenwärtige Fürst ließ die Burg unter der Leitung des Architekten Karl Kayser in mehrjähriger Arbeit streng stilgerecht und höchst gewissenhaft restaurieren. Es wurde eine neue, entsprechende, durch große Stützmauern begrenzte Auffahrt gemacht und ein neues, mächtiges Stiegenhaus gebaut. Die Burgkapelle wurde wieder hergestellt und die

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1891, XVII, S. 242f. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 44, 332f., 402. — Kraetzl, S. 254ff. — Prokop, I, S. 75, 100, 235f., II, S. 468, 534f., III, S. 775ff., 889ff., IV, S. 1381.

aus kräftigen Säulen und schweren Bogen gebildete Loggia in der früheren Weise rekonstruiert. Die Balkendecke erneuerte man genau in der ursprünglichen Art, wobei meist die alten Träme benützt werden konnten.

Auch das Schloß Lundenburg, welches im Jahre 1638 vom Fürsten Karl Eusebius v. Liechtenstein erworben wurde, geht in einzelnen Teilen, so im freistehenden, runden Wohnturm, von dem gegenwärtig nur ein Kellerbau erhalten ist, und im Palasbau, auf das frühe Mittelalter zurück. In der Mitte des 16. Jahrhunderts, da die Zierotin die Burg besaßen, wurde die alte Wasserburg durch den Zubau zweier Trakte erweitert, welche im ersten Stockwerk mit zierlichen Arkaden, die teils auf mächtigen Konsolen, teils auf den Bogengängen des Erdgeschosses ruhen, ausgestattet wurden. Am Anfange des 19. Jahrhunderts unter dem Fürsten Johann I. erhielt das Schloßgebäude durch Zu- und Umbauten das Aussehen einer Burgruine aus der Zeit des Mittelalters[1]).

Ziemlich unverändert hat sich bis heute das von Johann Sembera v. Boskowitz in den Jahren 1566—1587 errichtete, prächtige Schloß Butschowitz erhalten[2]). Das Äußere des Schlosses erhält sein charakteristisches Gepräge durch die Regelmäßigkeit der Anlage, die symmetrische Verteilung der durchwegs gekuppelten Fenster, die mächtigen Quadern am Sockel und an den Mauerecken und die Anordnung von vier Ecktürmen, welche über das Hauptgesimse noch zwei Stockwerke hoch aufsteigen. Der Galeriehof ist die Perle unter den mährischen Schloßhöfen jener Zeit. Die zweistöckigen Arkaden, welche den Hof umziehen, zeigen hohe, elegante Verhältnisse. Die Bogensäulen, ebenerdig die jonische, in den beiden Stock-

---

[1]) Häufler und Feil, Schilderung von Feldsberg und Eisgrub. — Schmidl A., Wiens Umgebungen. II, S. 398. — Archiv für Geschichte etc. 1826, XVII, Nr. 61—63. — Kraetzl, S. 208 ff. — Prokop, I, S. 92, III, S. 795 f. — L. Preuß, Geschichte Lundenburgs. Lundenburg 1905, IV, S. 66 ff.

[2]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 340, 362 f., 402. — Kraetzl, S. 146 ff. — Prokop, III, S. 699 f., 714, 727, 745 ff., 763, 818 ff., 881 ff. und 891.

werken die korinthische Ordnung zeigend, erhalten durch die reich geschmückten Kapitäle und Sockel und die Skulpturen in den Bogenzwickeln, die aus Laubornamenten, Trinkgeschirren, Vasen, Emblemen, Waffen und Figuren bestehen, eine prächtige Zierde. Der Monumentalbrunnen in der Mitte des Hofes ist wahrscheinlich ein Werk des Erbauers des Schlosses, Ferrabosco di Lagno. Die gedrungenen Leiber der gefesselten, geflügelten Figuren mit Fischschwänzen, welche delphinartige Seeungeheuer tragen, das gewaltige, vielfach gewundene Wasserbecken und die den Brunnen krönende, hochaufragende Jünglingsgestalt mit dem goldenen Vlies bezeugen die ungemein rege Phantasie des Künstlers, der hier ein effektvolles Werk von prächtiger Komposition und vorzüglicher Modellierung geschaffen hat.

Auch der inneren Ausstattung nach gehört das Schloß zu den schönsten Renaissancepalästen Mährens. Zu ebener Erde sind besonders fünf Räume, die ehemaligen Prunkgemächer des Schlosses, mit vergoldeten und bemalten Stuckarbeiten ausgestattet, für welche namentlich die mannigfach abwechselnden Gewölbebildungen ein reiches Feld boten. Das bedeutendste und großartigste in dieser Art, was Mähren in jener Kunstepoche aufzuweisen hat, sind die in den Wandfeldern der Gewölbekappen und Lünetten des mit den Büsten römischer Kaiser geschmückten Kaisersaales angebrachten, großen Hautreliefs, die Kaiser Karl V. im Kampfe mit den Türken, den Auszug Dianas zur Jagd, eine Marsgruppe und die Entführung der Europa darstellen. In gleicher Weise war auch die Umrahmung der Türen reich gehalten und diese selbst mit eingelegter Arbeit versehen. Das Schloß, in dem seit 1720 die Liechtensteinsche Registratur und Buchhaltung untergebracht ist, wurde im Jahre 1602 durch Maximilian v. Liechtenstein erworben.

Das 1798 von Alois I. v. Liechtenstein angekaufte, in der Nähe von Butschowitz gelegene Neuschloß wurde 1561 von Zawisch v. Wiczkow gebaut. Es erhielt durch seine Bogengänge, die kleinen Fensterchen, seine Türme und Erker, wie durch die charakteristischen Zinnen, die sich an dem einen

turmartigen Flügelende zu besonderem Reichtum entwickeln, ein höchst romantisches Aussehen[1]).

Auch das im Jahre 1622 durch Karl v. Liechtenstein erworbene, auf einer Bergkuppe gelegene Schloß Goldenstein enthält fein und reich ausgeführte Arkaden. An das obere Schloßgebäude schließen sich die Reste der alten Burg an, von welcher noch der Umring und der runde Berchfrit erhalten sind[2]).

Die ausgedehnten Gebäudegruppen, aus welchen das Schloß Ungarisch-Ostra an der March besteht, gehören verschiedenen Bauperioden an, die im alten, kaum mehr kenntlichen Wohnturm bis in die romanische Epoche zurückreichen dürften. Die Herstellung der beiden Flügel mit dem schönen, dreistöckigen Arkadenhof ist ein Werk Dietrichs v. Kunowitz (1590—1600). Die niedrigeren, ebenerdigen Arkaden zeigen viereckige Pfeiler und von mächtigem Steinschnitt eingefaßte Bogen, die nächsten zwei Stockwerke haben über vollen Brüstungen Säulen dorischer Ordnung, die schön profilierte Rundbogen verbinden. Das oberste, über den offenen Gängen aufgebaute Stockwerk zeigt volles Mauerwerk mit Fenstern. Das Schloß wurde im Jahre 1625 durch Gundakar v. Liechtenstein von der kaiserlichen Kammer angekauft[3]).

Über einem schönen Waldtale erhebt sich an einem großen Teiche das Schloß Plumenau[4]), das infolge seiner Lage auf einem steil abfallenden Felsen und seiner bedeutenden Höhe einen imposanten Anblick gewährt. Das Gebäude, das mit dem mächtigen Unterbau eine Höhe von 42 m besitzt, lehnt sich an der westlichen Schmalseite an den gewaltigen, mittelalterlichen Berchfrit an, dessen Grundriß ein regelmäßiges

---

[1]) Prokop, III, S. 696, 788f.

[2]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 30, 332. — Kraetzl, S. 173ff. — Prokop, I, S. 75, III, S. 715, 827ff.

[3]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 340. — Kraetzl, S. 216ff. — Prokop, I, S. 94ff., II, S. 370—372, III, S. 716, 787, 845ff.

[4]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 340, 346. — Kraetzl, S. 220ff. — Prokop, I, S. 75, 78f., III, S. 833ff.

Vierzehneck zeigt. Die Fassade des sechs Stockwerke enthaltenden Schloßbaues ist an der gegen das Tal gerichteten Seite ganz einfach, an der gegen den Schloßhof gekehrten Front ungemein reich gehalten. Diese ist nach den drei Hauptgeschossen in dorischer, jonischer und korinthischer Ordnung aufgebaut, alle Gesimse kröpfen sich über den Säulen ab, diese, wie die Soffitten und Kapitäle zeigen neben kräftigem Blattwerk auch schönen figuralen Schmuck. Auch das Innere des Schlosses wurde besonders durch Stuckornamente prächtig ausgestattet. Das sehenswerte Schloß, das um 1580 von Wratislaw II. von Pernstein erbaut worden sein dürfte, ging um 1600 durch Kauf in den Besitz Karls v. Liechtenstein über. 1643 von den Schweden in Brand gesteckt, wurde es laut einer am östlichen Giebel angebrachten Jahreszahl von Johann Adam Andreas v. Liechtenstein wiederhergestellt. Im Burghofe liegen auf einem mäßig ansteigenden Felsen noch die Reste der alten Burg Plumenau.

Ein besonderes Interesse verdient das Schloß Aussee [1]), das gleichfalls Karl v. Liechtenstein an sich gebracht hatte, durch seine wohlerhaltene Befestigung von der Wende des 14. Jahrhunderts. Ein tiefer Graben und eine starke, hohe, mit sechs Halb- und Vollrundtürmen versehene Mauer gaben der einstigen Burg den nötigen Schutz. Die Wallmauer des Wirtschaftshofes mit dem gut erhaltenen Wehrgang ist durch Wachhäuser verstärkt. Zwischen dem ehemaligen Berchfrit und einem runden Befestigungsturm ließ Fürst Johann Adam im Jahre 1691 ein neues, dreistöckiges Schloß errichten, das, mit Ausnahme der Portale, die etwas reicher gestaltet sind, ein schlichtes Aussehen trägt. Das Innere enthält eine großangelegte, doppelarmige, dreiteilige Treppe und zeigt noch in einzelnen Räumen an den Plafonds Reste schöner Stuckarbeiten. In sechs Sälen des Schlosses ist seit dem Jahre 1900 das 1898 gegründete fürstliche Forst- und Jagdmuseum untergebracht, das interessante Objekte aus dem Gebiete des Wald- und

[1]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 346. — Kraetzl, S. 141 ff. — Prokop, I, S. 38 f., 75, II, S. 518 f., IV, S. 1181, 1310. — Piper, Österreichische Burgen. V, S. 89 ff.

Forstschutzes, Gegenstände der Jagd, eine biologische Sammlung, eine Mineralien- und Gesteinssammlung, prähistorische Funde, Modelle aus dem Gebiete der Forsttechnologie, ein plastisches Herbarium usw. enthält[1]).

Nordwestlich von Littau wurde von Hans Adam v. Liechtenstein das Neuschloß[2]) als Jagdschloß erbaut und mit einem Tiergarten ausgestattet. Der große Saal des Schlosses wurde von dem Liechtensteinschen Hofmaler Domenico Mainardi, der auch im Schlosse zu Aussee tätig war, gemalt. Als das Neuschloß 1805 abbrannte, ließ es Fürst Johann I. nach den Plänen des Architekten Hardtmuth wiederherstellen, durch Flügelbauten vergrößern und mit einem Portikus ausstatten (1813—1820). Die mächtigen Säulen mit den antikisierenden Kapitälen, die Fenster, Balustraden, krönenden Gesimse und das Giebelfeld mit dem Liechtensteinschen Wappen tragen die Kennzeichen der einfachen, aber geschmackvollen Bauweise an sich, wie sie am Anfange des 19. Jahrhunderts im Stile des Klassizismus herrschte. Auch das fürstliche Jagdschloß zu Adamsthal[3]) erhielt seine jetzige Gestalt durch den eben genannten Fürsten (1805). Den Geist der Antike atmet auch das von Johann I. errichtete Jagdschloß Pohanska[4]), das, umgeben von malerischen Gruppen uralter Pappeln, Birken und Eichen, den Mittelpunkt des Lundenburger Tiergartens bildet. Auf den Arkaden des hohen Mittelbaues ruht der große, gleich der Außenseite mit schönen Reliefs geschmückte Saal, von welchem man auf einen von jonischen Säulen getragenen Balkon tritt, einst ein vortrefflicher Übersichtspunkt für die hier abgehaltenen, großen Jagden. An den Saal schließen sich die über den Flügelbauten angebrachten Terrassen an. Das Schlößchen wurde in den Jahren 1810—1811 erbaut. Der erwachenden Romantik huldigte der Fürst

[1]) Kraetzl, S. 133 f.

[2]) Kraetzl, S. 141 ff. — Prokop, IV, S. 1181, 1295.

[3]) Prokop, IV, S. 1181, 1371. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 11.

[4]) Häufler und Feil, Schilderung von Feldsberg und Eisgrub. — Schmidl, Wiens Umgebungen. II, S. 398 f. — Archiv für Geschichte etc. 1826, XVII, Nr. 61—63. — Kraetzl, S. 208 ff. — Prokop, IV, S. 1371.

durch Aufführung zahlreicher Bauten, die ans Mittelalter erinnern sollten. Auch die Hansenburg[1]) bei Eisgrub ahmt in der Gestaltung des ruinenhaften Äußern, wie in der Einrichtung der Gemächer, die mit Waffen und anderen Objekten des Kunstgewerbes ausgestattet wurden, eine mittelalterliche Burg nach. Sie wurde 1807 durch den Architekten Josef Hardtmuth aufgeführt.

Das Schloß Eisgrub[2]), ein Glanzpunkt unter den fürstlichen Schlössern, wie es in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts bestand, war ein Produkt mannigfacher Zu- und Umbauten, die in die Regierungszeit der Fürsten Carolus Eusebius (1666), Josef Johann Adam (1731) und Johann I. (1815) fallen. Letzterer ließ durch den Architekten Kornhäusel neue Gesellschaftsräume schaffen und im Geschmacke seiner Zeit einrichten. Seine jetzige Gestalt verdankt das Schloßgebäude dem Fürsten Alois II. Josef, dem Vater des gegenwärtigen Fürsten, der den fürstlichen Architekten Georg Wingelmüller mit der Abfassung der Pläne für den gänzlichen Umbau betraute. Dieser hatte im Auftrage des Fürsten eine Reise nach England und Schottland zum Studium der Schloßbauten unternommen und begann nach der Rückreise von derselben im Jahre 1846 den Bau. Zahlreiche Skizzen des tüchtigen Architekten, die Zeugnis von seiner hohen Begabung ablegen, werden noch heute im fürstlichen Bauamtsarchiv zu Wien aufbewahrt. Wingelmüller beherrschte die Formen der Gotik in einer für jene Zeit sehr anerkennenswerten Weise und hat besonders in der Inneneinrichtung, in den herrlichen Plafonds

---

[1]) Notizen über die Hansenburg enthalten die zitierten Werke von Häufler und Feil, Schmidl und Hormayr (Archiv).

[2]) Archiv für Geschichte, Statistik, Literatur und Kunst. 1826, XVII, Nr. 61—63. — A. Schmidl, Wiens Umgebungen. II, S. 375ff. — J. Häufler und J. Feil, Schilderung von Feldsberg und Eisgrub. — Dr. F. Umlauft, Wanderungen durch die österreichisch-ungarische Monarchie. 1879, S. 347ff. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 50ff., 351 und 370. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1886, I, S. 45f. — Kraetzl, S. 155ff. — Wiener Bauindustrie-Zeitung. 1898/99. XVI, S. 361 und 373, 1904/5, XXII, S. 166, Taf. 44—46. — Prokop, IV, S. 1115f., 1350 und 1371ff. — Michael Witzany, Die Marktgemeinde Eisgrub. 1896, I, 1901, II.

und Wanddekorationen der Parterresalons und der Bibliothek, in den Oratorien und der Kircheneinrichtung prächtige Leistungen im Stile der englischen Spätgotik geschaffen. Tüchtige Kunsthandwerker, wie die Bildhauer Karl Stürmer und Scholz und der Kunsttischler Leistler, standen ihm zur Seite. Als Wingelmüller 1848 im 38. Lebensjahre starb, war das Schloß schon im Rohbau fertig. Nach seinem Tode führte der Architekt Johann Heidrich das Werk im Sinne des Verstorbenen weiter. Am 5. Oktober 1858 war dasselbe mit der Einweihung der Kirche vollendet, am 12. November desselben Jahres starb der kunstsinnige Bauherr. Unter der Regierung des Fürsten Alois II. wurden noch andere Bauten im Parke nach den Plänen Wingelmüllers ausgeführt, so das chinesische Lusthaus und das im maurischen Stile gedachte sogenannte Wasserkunstgebäude und Badehaus, dessen Maschinen den Zu- und Abfluß der Thaya regeln und zugleich die Bewässerung des Parkes ermöglichen. An Stelle des alten Orangeriegebäudes führte der englische Architekt P. H. Desvignes das 92 m lange Palmenhaus nach dem Muster des Londoner Glaspalastes als erste derartige Eisenkonstruktion in Österreich auf (1845).

Neben dem Schlosse ist das aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts stammende Reitstallgebäude, ausgezeichnet durch seine Größe, geräumige Anlage, wie durch die vornehme Architektur, der künstlerisch wertvollste und interessanteste Bau. 1884 und 1885 ließ der gegenwärtige Fürst an demselben umfangreiche Adaptierungen vornehmen. So wurde der Westtrakt in zwei Geschosse geteilt, um eine Reihe von Beamtenwohnungen aufzunehmen, ferner wurden in den Jahren 1887 und 1888 die Fassaden und Durchfahrten einer gründlichen Restaurierung unterzogen. Bei dieser Gelegenheit erhielten die verwitterten Sockel und die zum Teile aus weichem Kalkstein, zum Teile aus Formziegeln hergestellten Säulenschäfte einen Überzug aus Kunststein, um sie vor weiterer Verwitterung zu schützen.

Von dem alten Schloßtheater ist noch das Eingangstor, eine bemerkenswerte Kunstschlosserarbeit des 17. Jahrhunderts, erhalten. Es stellt die perspektivische Ansicht eines tonnen-

überwölbten Raumes mit gepflastertem Boden dar. Dasselbe wurde nach der Demolierung des Theatergebäudes (1844) im Reitstallgebäude deponiert, bis es 1871 der gegenwärtige Fürst, nachdem es auf seine Kosten repariert worden war, der Gemeinde Kostel als Geschenk überließ, welche es 1876 als Friedhofstor zur Aufstellung brachte. Die beiden Seitenteile, die ursprünglich zum Torgitter gehörten, werden von der Gemeinde Kostel aufbewahrt [1]).

Wie ein roter Faden zieht sich durch die Geschichte des fürstlichen Hauses die stete Fürsorge für die Entwicklung des Eisgruber Parkes. Carolus Eusebius (1627—1684), welcher an seinem Hofe zu Feldsberg eine glänzende Hofhaltung im Geiste König Ludwigs XIV. von Frankreich führte, muß als der eigentliche Schöpfer der Gartenanlagen angesehen werden. Ein Zeitgenosse des genannten Fürsten (J. F. Hertod, der Leibarzt Josefs I. und Karls VI.) rühmt schon 1669 in seinem Werke „Tartaro-Mastix Moraviae" die Pracht des Gartens und kann den daselbst geübten Kunstaufwand nicht genug bewundern. Der damals noch kleine, von den Morästen der Thaya umgebene Park war im französischen Geschmacke in genau abgemessenen Parallelen und geometrischen Figuren angelegt, von geschnittenen Alleen und Fronten durchzogen und mit zahlreichen Statuen geschmückt. Orangen und andere Arten von Südfrüchten wurden gezogen, die Arme der Thaya waren von Schwänen belebt, dunkle Grotten boten einen kühlenden Aufenthalt; auch ein Irrgarten durfte nicht fehlen. Zu einer durchgreifenden Umgestaltung der Parkanlagen wurde vom Fürsten Alois I. Josef der Grund gelegt; allein der Tod ließ ihn das begonnene Werk nicht vollenden. An seine Tätigkeit erinnert der 59 m hohe orientalische Turm, von dessen oberster Galerie man eine herrliche Rundschau auf die weite, fruchtbare Ebene, blühende Orte und sanft gewellte Höhenzüge genießt. Der Bau, aus einem moscheeartigen Unterbau mit einem schlanken Minarett bestehend, wurde nach einer Idee des Fürsten

---

[1]) Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1893, X, S. 77. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 400. — Prokop, III, S. 926 f.

von dem Architekten Josef Hardtmuth nach Überwindung enormer Schwierigkeiten, welche die Fundierung des mächtigen Gebäudes in einem sumpfigen Boden bot, in den Jahren 1797 bis 1802 geschaffen. Als Fürst Johann I. die Pläne seines Bruders auszuführen begann, war, mit Ausnahme der in der Nähe des Schloßes gelegenen Parkanlage, die weitere Umgebung desselben kein einladender Aufenthalt. Die Thaya floß in vielverzweigten Armen träge zwischen den niedrigen, mit Weiden bewachsenen Ufern dahin. Nach größeren Regengüssen traten die schlammigen Fluten aus, überschwemmten meilenweit das ebene Land und bildeten an tieferen Stellen bleibende Sümpfe, aus denen das schwankende Schilfrohr traurig emporsah. Einzelne Auen und Laubwaldbestände unterbrachen die Einförmigkeit der Gegend und nur schnurgerade Alleen auf hohen Dämmen machten die verschiedenen Partien zugänglich. Durch jahrelange, mühevolle Arbeit gelang es, die Thaya zu regulieren, ein System von ausgedehnten Teichen und das Wasser ableitenden Bächen zu schaffen und durch das ausgehobene Erdreich den schwankenden Boden zu festigen. In den Boden wurden nun die verschiedenartigsten Bäume und Sträucher Europas und Nordamerikas gepflanzt und dadurch im Laufe der Jahre die riesige Gartenanlage geschaffen, die ihresgleichen kaum irgendwo wiederfindet. Den Mittelpunkt des Parkes bildete nach Hormayr (1826) der im Jahre 1794 von Hardtmuth erbaute und von den Künstlern Hürtl und Weidinger mit plastischen Meisterwerken geschmückte Sonnentempel, von welchem acht Pappelalleen ausliefen, die herrliche Perspektiven auf die Bauwerke, Teiche und Brücken des Parkes, auf das prächtige Reitstallgebäude und den Markt Eisgrub boten. Besonders entzückt war der genannte Schriftsteller von der herrlichen Orangerie, der größten von Deutschland, welche der fleißige Kunstgärtner Ignaz Holle durch dreißig Jahre mit Liebe gepflegt hatte. Mehr als 3000 Orangen- und Zitronenbäume, darunter viele von hohem Alter, zauberten dem Fremden die schönen Haine des Südens vor die Augen. Sie waren im Sommer auf dem großen Orangerieplatze aufgestellt und fanden im Winter in dem 86 Wiener Klafter langen Orangeriehaus Schutz, das im Jahre



23. LANDSHUT: Jagdhaus.



1843 nebst dem Theater und dem Musentempel demoliert wurde.

Zur größten Blüte entfalteten sich die Eisgruber Parkanlagen unter dem großen Freunde der Wald- und Gartenkultur, dem Fürsten Johann II., der in dem fürstlichen Gartendirektor W. Lauche [1]) für seine Pläne einen Mann gewonnen hatte, welcher, mit seltener künstlerischer Gestaltungskraft ausgerüstet, im Gebiete der Weiterentwicklung des modernen Gartenbaues verdienstvoll wirkte und den Ruhm der österreichischen Kunstgärtnerei weit über die Grenzen unseres Reiches verbreitete. Durch die Fortsetzung der Gartenanlagen nach Südosten wurde neuer Boden gewonnen, um Blumenteppiche in üppiger Farbenpracht und mannigfachem Formenreichtum zu schaffen. Durch diese Erweiterung wurde das Schloß freigestellt, seine malerische Erscheinung zur vollen Geltung gebracht und neue, herrliche Perspektiven auf die in üppiger Pracht glänzende Kirche, den schönen Schloßhof und die mit bewundernswerter Feinheit des Meißels gearbeitete, offene Veranda der Südostecke des Schloßgebäudes gebildet. Die nötigen Nutzbauten (Wohnhäuser, Eingangstore, Parkmauern) sind in der Anordnung des Grundrisses, in der Durchbildung der Details und in der farbenprächtigen Wirkung, welche durch Verwendung von Haustein, roten Verblendziegeln und gelben, braunen und roten Glasursteinen erzielt wurde, vortreffliche Leistungen des Architekten Karl Weinbrenner. Die Produkte der Eisgruber Gärten (Obst, Blumen, Gemüse, exotische Gewächse) bildeten auf zahlreichen Ausstellungen Österreichs und anderer Länder sehenswerte Objekte und legten ein beredtes Zeugnis für das Verständnis ab, welches die Direktion des Gartens dem modernen Ausstellungswesen entgegenbrachte. Der Raum gestattet uns nicht, die hervorragenden Leistungen

---

[1]) Wilhelm Lauche, geboren 1859 zu Abtmannsdorf bei Leipzig, wurde im Jahre 1883 als Hofgärtner in Eisgrub angestellt und infolge seiner Verdienste um die Ausgestaltung der Parkanlagen 1889 zum fürstlichen Hofgartendirektor ernannt. Für seine hervorragende Tätigkeit auf dem Gebiete der Landeskultur wurde er vom Kaiser durch die Verleihung des Ritterkreuzes des Franz Josefs-Ordens und des Titels eines Regierungsrates ausgezeichnet. (Österreichische Volkszeitung, 19. Februar 1906.)

auf diesem Gebiete eingehender zu würdigen, welche ja jederzeit von fachkundiger Hand aufs verständnisvollste anerkannt wurden. Es genügt, auf das Allerhöchste Handschreiben vom 19. Februar 1901 hinzuweisen, in welchem Seine Majestät Kaiser Franz Josef I. dem Fürsten Johann II. anläßlich dessen erfolgreicher und fördernder Wirksamkeit im Interesse der ehrenvollen Vertretung des österreichischen Gartenbaues auf der im Jahre 1900 in Paris stattgefundenen Weltausstellung Allerhöchstihren wärmsten Dank auszusprechen geruhten [1]). Zu großem Danke waren ferner jene Körperschaften dem Fürsten gegenüber verpflichtet, welche den Plan, in Eisgrub eine höhere Obst- und Gartenbauschule zu errichten, zur Ausführung brachten. Durch das bereitwillige Entgegenkommen Seiner Durchlaucht wurden alle Hindernisse überwunden und die Zöglinge der Schule waren durch die Güte des Fürsten in die Lage versetzt, ihre theoretischen Kenntnisse in den Musteranlagen des Parkes praktisch zu betätigen und dadurch eine Ausbildung zu erlangen, die sie befähigt, einst als Pioniere einer modernen Gartenkunst im Interesse dieses wichtigen Zweiges der Bodenkultur verdienstvoll zu wirken. Als Direktor der Schule, die in einem zweckentsprechenden, geschmackvollen Gebäude, dessen Errichtung gleichfalls dem Fürsten zu danken ist, untergebracht wurde, wirkt seit ihrer Gründung (1895) Wilhelm Lauche in verdienstvoller Weise.

Fürst Johann II., dessen Geburtsort Eisgrub ist, den er mit Vorliebe zu vorübergehendem Aufenthalt wählte, förderte auch in jeder Hinsicht wichtige Angelegenheiten der Gemeinde. Seiner Munifizenz verdankt der Markt unter anderem den Bau einer Trinkwasserleitung, die Errichtung des schönen Rathauses und des zweckmäßig ausgestatteten Schulgebäudes. Mit dem größten Entgegenkommen förderte Seine Durchlaucht den Bau einer Lokalbahn von Lundenburg nach Eisgrub, welche es den Freunden der Gartenkunst ermöglichte, die herrlichen Parkanlagen mehr als bisher zu besuchen.

Ein schönes Denkmal der Dankbarkeit der Marktgemeinde Eisgrub gegen den Fürsten ist der von derselben anläßlich des

[1]) Kunst und Kunsthandwerk. 1901, IV, S. 91.

vierzigjährigen Regierungsjubiläums Seiner Durchlaucht errichtete Brunnen auf dem Marktplatze, welcher im Jahre 1898 enthüllt wurde [1]). Der Entwurf stammt von dem Architekten Karl Weinbrenner, das Bronzerelief des Fürsten und die Figur des auf einem von Fialen flankierten Postamte stehenden, wappentragenden Genius sind ein Werk des Wiener Bildhauers Josef Beyer, während die Ausführung der Steinmetzarbeiten dem Steinmetzmeister Johann Konheiser und die Herstellung der ornamentalen Bildhauerarbeiten dem Bildhauer Ferdinand Hartinger anvertraut waren. Die Marmorplatten am Sockel tragen die Inschriften: Die dankbare Gemeinde ihrem groeßten Wohlthaeter Johannes II. 1858—1898. — Gott schuetze das Haus Liechtenstein.

Unter dem gegenwärtigen Fürsten entstanden eine Reihe kleinerer Jagdschlösser von einfacher Gestaltung, aber geschmackvoller Durchbildung des Außeren, zweckentsprechender Raumverteilung im Innern und schöner Ausstattung der einzelnen Gemächer. In den Jahren 1875—1877 wurde das Jagdschloß im Revier Neu-Waltersdorf (Gut Karlsberg) aufgeführt [2]). Durch den Architekten Karl Weinbrenner wurden die beiden Jagdhäuser zu Landshut (Abbildung 23) und zu Broczko (bei der Marchüberfuhr) errichtet [3]). Ersteres enthält auf der rechten Seite die Wohnräume für zwei Waldheger, während der linksseitige, stockhohe Trakt als Absteigequartier des Jagdherrn für die Zeit der Hochwildpirschen dient. Im oberen Stockwerke liegen ein Salon und das Schlafzimmer, welche gleich dem Stiegenhaus mit Wandtäfelungen und Holzplafonds ausgestattet sind. Die äußere Architektur des schmucken Baues ist etwas reicher durchgebildet. Die Fassade ist in weißem Kalkmörtel mit Spritzwurf verputzt, das Holzwerk der Giebel und Riegelwände braun gebeizt und zum Teile polychromiert, die Dächer wurden in schiefergrau und braun glasierten Falz-

---

[1]) Wiener Bauindustrie-Zeitung. 1900/01, XVIII, S. 306. — Bauten-Album. Tafel 74.

[2]) Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 192.

[3]) Der Architekt. 1896, II, S. 8, Tafel 12. — Wiener Bauten-Album. 1898/99, XVI, Tafel 52 und 96. (Text S. 18 und 27.)

ziegeln hergestellt, während das Dach der Vorhalle, sowie die Kordongesimse mit grün glasierten Biberschwänzen gedeckt erscheinen. Ähnliche Ausstattung weist das etwas kleinere und einfacher gehaltene Jagdschloß zu Broczko auf. Als typische Beispiele für die musterhafte Ausführung der land- und forstwirtschaftlichen Bauten auf den Domänen des Fürsten können die schlichten, solid gebauten Forsthäuser im Saugarten (Abbildung 24) und im Unterwald bei Lundenburg gelten [1]). Dem Vorraum des letzteren ist ebenerdig eine gedeckte Veranda vorgelagert. Die Fassaden sind in Ziegelrohbau unter Verwendung von Formsteinen für Gesimse, Tür- und Fensterumrahmungen hergestellt, zu den Mauerecken, Fensterschlußsteinen und Widerlagern wurde Haustein verwendet. Die Riegelwände sind glatt geputzt, das Holzwerk ist braun gebeizt. Die Dacheindeckung erfolgte in geteerten Dachziegeln. Bei aller Einfachheit der Ausführung macht das Objekt einen reizenden Eindruck, es ist in jeder Beziehung der ländlichen Umgebung angepaßt und stellt gleichfalls eine ausgezeichnete, stilvolle und malerische Leistung des durch seine gediegenen Schöpfungen auch in weiteren Kreisen bestbekannten Architekten Karl Weinbrenner vor.

Schlesien.

Das Gut Jägerndorf war im Jahre 1524 durch Kauf an den Markgrafen Georg von Brandenburg übergegangen. Ihm verdankt das prunklose Schloß seine heutige Gestalt. Johann Georg von Brandenburg (1606—1622) verlor als Anhänger des Winterkönigs das Gut und Kaiser Ferdinand II. gab dasselbe seinem treuen Karl von Liechtenstein, welcher seit 1613 auch das Herzogtum Troppau besaß. Aus der Zeit des kunstsinnigen Johann Georg stammen jedenfalls die Sgraffiti, mit welchen das Schloß im ersten Viertel des 17. Jahrhunderts geschmückt

[1]) Wiener Bauindustrie-Zeitung. 1898/99, XVI, S. 123. — Bauten-Album. Tafel 87.



24. FORSTHAUS BEI LUNDENBURG.

wurde. Der heitere Charakter des Kunstwerkes zeigt überraschende Beziehungen zu den Überresten des „Herzogsganges", welcher von diesem Markgrafen errichtet wurde, so daß angenommen werden kann, daß es von demselben Bauherrn geschaffen wurde. Das Sgraffito wurde später übertüncht. Im Jahre 1888 löste sich an der Loggia des Schlosses an zwei Stellen der Mörtel los, wodurch die Spuren der einstigen Bemalung wieder sichtbar wurden. Nach der sorgfältigen Loslösung des Mörtels konnte man feststellen, daß sich die beachtenswerte Sgraffitodekoration als restaurierbar erwies. Fürst Johann II. zögerte nicht, die nötigen Schritte durchzuführen, um das umfangreiche Kunstwerk wiederherstellen zu lassen. Die Sgraffiti, welche sich auf graubraunem Grunde abheben, bestehen zunächst aus reichem, vielverschlungenem Rankenwerk, welches abwechselnd an vier Bogenpfeilern aus großen Blattkelchen entspringt und die sechs Loggiabogen umschlingt. An den drei dazwischenliegenden Pfeilern ist je eine weibliche Figur angebracht, von welchen die linke, mit einer Laute, die Instrumentalmusik, die mittlere, mit einem Fächer, die Schauspielkunst und jene rechts, mit einem Notenblatt, den Gesang darstellt. An der Hauptfront des Gebäudes setzt sich das Sgraffito in Form einer Rustikadekoration fort. Durch die gediegene Restauration war ein Werk von großer Bedeutung für die Kunstgeschichte des Landes vor dem unfehlbaren Untergange bewahrt und die Stadt Jägerndorf um eine neue Zierde bereichert worden[1]).

Salzburg.

In den Jahren 1867—1895 wurde vom Fürsten das Gut Fischhorn in Salzburg angekauft[2]). Das Schloß Fischhorn ver-

[1]) Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 182 ff. — Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Schlesien 1897, S. 634. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1889, XV, S. 125, 1890, XVI, S. 144. — Kunstchronik. 1889, XXIV, Sp. 72 f.

[2]) F. Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 171 f. — Die österr.-ung. Monarchie in Wort und Bild. Oberösterreich und Salzburg. 1889, S. 574. — Abriß der Landeskunde des Herzogtums Salzburg. 1877.

blieb im gemeinsamen Besitz des Fürsten und seiner Schwester, der Fürstin Sophie von Löwenstein-Wertheim-Rosenberg, an deren Stelle später Fürst Karl von Löwenstein trat. Es wurde an Stelle der alten Burg, die sich im 11. Jahrhundert im Besitz der Herren von Prukke, später von Vischarn genannt, befand, nach den Plänen des Dombaumeisters Friedrich von Schmidt von dem heimischen Architekten J. Wessiken, der unter den Baumeistern des Landes besonders genannt zu werden verdient, erbaut. Das Schloß, in der Nähe von Zell am See im Pinzgau gelegen, nimmt unter den Schloßbauten von monumentaler Bedeutung und künstlerischem Range, welche in neuerer Zeit im Lande Salzburg entstanden, den ersten Rang ein. Es ist im mittelalterlichen, vorzugsweise gotischen Burgenstile aufgeführt und bildet durch seine reiche Architektur, die malerische, lebendige Gruppierung und die reizende Lage ein wahres Schmuckstück des Landes. Das herrliche Bauwerk mit seinen Giebeln und Erkern, Türmen und Zinnen, alles im Rohbau mit kräftig gemeißelten Gliederungen, Gesimsen, Fenster- und Türeinfassungen durchgeführt, von sanfter Höhe weit ins Tal leuchtend, darf ein Juwel der Gegend genannt werden. Die Innenräume des Schlosses zeichnet eine dem Baustil entsprechende, wertvolle Ausstattung und Einrichtung aus. Wenn man dieses Bauwerk mit dem gräflich Arcoschen Schlosse Anif, zwischen Hallein und Salzburg gelegen, vergleicht, läßt sich der Fortschritt nicht verkennen, den das Verständnis für die Formenbildung der Gotik seit den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts gemacht hat. Dem kunstfreundlichen Bauherrn des Schlosses wäre damals noch kein Meister von der Bedeutung eines Freiherrn von Schmidt zu Gebote gestanden, den man als den hervorragendsten und künstlerisch selbständigsten Vertreter des gotischen Stiles in der modernen deutschen Baukunst betrachten muß. Unvergeßlich wird jedem Besucher des Schlosses die prächtige Fernschau bleiben, die man von hier aus genießt. „In einem zauberhaften Gesamtbilde erblickt man zu den Füßen den Zeller See und das an seinen Ufern ansteigende, frische Übergangsgebirge, nordwärts vom See das Saaletal mit den Kalkmauern der

Birnhorngruppe und des Steinernen Meeres, gegen Westen das weite Salzachtal mit seinen Schlössern und Ortschaften, an seinem Südrande aber streben die Hohen Tauern empor, der Hohe Tenn, das klassisch geformte Kitzsteinhorn und andere Hochspitzen" (Ruthner). Die Burg Kaprun wurde im Jahre 1894 von der Fürstin Sophie von Löwenstein aus bäuerlichem Besitz erworben [1]). Sie gehört zu den seltenen Wehrbauten, die ihren mittelalterlichen Charakter noch unverändert bewahrt haben, obwohl sie in späterer Zeit fortbewohnt wurden. Durch einen mächtigen, fünf Stockwerke enthaltenden Berchfrit wird die Burg gegen Süden und Osten, die schwächsten Seiten, geschützt, während an der durch die Natur am meisten zur Verteidigung begünstigten Westseite der Palas sich befindet. Schon das durchaus gewölbte Erdgeschoß desselben ist bewohnbar eingerichtet, das darüberliegende Geschoß hat Wände und Decke mit Holz verkleidet. In demselben ist auch die Kapelle untergebracht. Offene Feuerherde und gemauerte Fensterbänke zeigen noch ganz die mittelalterliche Einrichtung und auch die in späterer Zeit angebrachten, an den Wänden laufenden Holzbänke und die in Blei gefaßten, kleinen Fensterscheiben stören den Eindruck nicht. Die Burg befindet sich gegenwärtig im Besitze des regierenden Fürsten von Liechtenstein.

---

[1]) Piper, Österreichische Burgen. II, S. 99 ff.

IV.

KIRCHLICHE KUNST.

Fürstentum Liechtenstein.

Das schöne Ländchen, das der Fürst sein eigen nennt, verdankt der Munifizenz desselben eine Reihe stattlicher Kirchen, welche den einzelnen Orten zur größten Zierde gereichen[1]). Das schönste Bauwerk unter ihnen, die Pfarrkirche zu Vaduz, wurde nach den Entwürfen des Dombaumeisters Friedrich von Schmidt vom fürstlichen Architekten Bankó in den Jahren 1869 bis 1873 mit einem Kostenaufwand von beiläufig 300.000 Kronen aufgeführt. Sie ist, wie alle Gotteshäuser des Meisters der Gotik, einfach in den Formen, von würdevollem Ernst und vollendeter Harmonie, meisterhaft in stilistischer Hinsicht und interessant in den Einzelheiten und der Einrichtung. Zu dem aus Sandsteinquadern gefügten Bau, der von freundlichen Anlagen umgeben wird, führt von der Straße eine Freitreppe empor. Die Kirche ist durch prächtige Glasgemälde, eine kunstvolle Orgel von Steinmeyer in Öttingen und ein schönes Geläute ausgezeichnet.

Auf Kosten Seiner Durchlaucht wurden ferner vom fürstlichen Architekten Gustav v. Neumann die hübschen gotischen Pfarrkirchen zu Schaan (1888—1891) und Rugell (1897—1899) gebaut. Einen schönen Schmuck erhielt auch das uralte Kirchlein in Masescha (Gemeinde Triesenberg) durch ein Altarbild, welches St. Theodul, den Schutzpatron des Landes, darstellt. Dieses beachtenswerte Gouache-Bild wurde im Auftrage des Fürsten vom Wiener Maler Josef Reich ausgeführt, der dasselbe nach der Vollendung auf der Herbstaustellung der Wiener

[1]) F. Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. — Velhagen und Klasings Monatshefte. 1896/97, XI, S. 458.

Künstlergenossenschaft (1903), wo es als ein bedeutendes Werk der kirchlichen Kunst auffiel, ausstellte[1]).

Wien.

Innig verwachsen mit der Geschichte der Kunstbestrebungen des fürstlichen Hauses ist die Entwicklung der prachtvollen gotischen Kirche Maria am Gestade[2]). Johann v. Liechtenstein der Hofmeister Albrechts III., hatte samt seinen Brüdern das Patronatsrecht über die Marienkapelle auf der Stetten vom Passauer Bischof gegen das bis dahin dem Hause Liechtenstein zustehende Patronatsrecht über die Pfarre Alt-Liechtenwarth eingetauscht. Er hatte sich vorgenommen, da einen Dom zu stiften, also die Kapelle durch einen Zubau zur Domkirche zu erweitern. Er machte reiche Stiftungen zur Erhaltung der Kirche, veranlaßte deren Erhebung zur Pfarrkirche und schenkte derselben ein ihm gehöriges Haus zur Vergrößerung des Pfarrhofes. Am 2. Juli 1394 begann Johann mit der Grundsteinlegung den Erweiterungsbau der Kirche, welchen zunächst der Bau- und Steinmetzmeister Michael Weinwurm leitete. Es war dies unzweifelhaft der Teil des Schiffes vom Turm angefangen bis zur Stirnseite. Als aber Johann v. Liechtenstein in Ungnade fiel (6. Februar 1395), ging das Patronatsrecht der Kirche an die Herzoge von Österreich über, die es nun als Ehrenpflicht betrachteten, den begonnenen Bau auch zu vollenden. Doch behielten die Liechtensteine das Recht des Erbbegräbnisses in der Kirche bis zur Zeit der Glaubensspaltung im 16. Jahrhundert. Durch die Franzosen, welche das Gotteshaus im Jahre 1809

---

[1]) Nach der gütigen Mitteilung des Herrn J. de Florin, Pfarrers in Vaduz. — Vgl. auch „Österreichische Volkszeitung", 14. September 1903.

[2]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1857, II, S. 10 ff., 29 ff. und 68 ff., N. F. 1883, IX, S. CXXIX, 1884, X, S. XXXI, 1887, XIII, S. CLXXVI, 1891, XVII, S. 115 f. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1869, X, S. 248 ff., 1883, XXII, S. 96, 1887, XXIV, S. 123 ff. und 213, 1891, XXVII, S. 191 und 193. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1884, I, S. 15, 1891, III, S. 104.

als Magazin und Pferdestall benützten, wurden zahlreiche Grabsteine zertrümmert, andere wurden fortgeschafft und der Rest ging gelegentlich der Restauration der Kirche durch die Redemptoristen (1820) verloren, da man den Boden derselben mit einem gleichmäßigen Pflaster aus Kehlheimer Platten versah. Durch einen merkwürdigen Zufall gelangte die Kirche wieder in den Besitz zweier Grabplatten. Als man im Jahre 1883 im Brauhause von Pottendorf bauliche Veränderungen vornahm, entdeckte der bekannte Kunstfreund und Sammler Anton Widter im Fußboden der Malzdörre fünf Grabplatten, die sich einst in der erwähnten Kirche befanden, darunter zwei, welche Mitgliedern des Hauses Liechtenstein angehörten. Er erwarb sie um einen namhaften Betrag und stellte sie im Bogengange seines Hauses in Wien auf. Nach dem Tode Widters (1887) gingen die beiden Steine in den Besitz des Fürsten Johann II. v. Liechtenstein über, welcher veranlaßte, daß sie im Innern der Kirche (an der Turmmauer) zur Aufstellung gelangten. Die eine Platte ist der Grabstein des Herrn Hans v. Liechtenstein (Johann V.), welcher im Jahre 1473 gestorben war. Sie war einst unweit des Hochaltars auf der Evangelienseite im Boden eingelassen und ist eine rotmarmorne, starke, zierlich ausgeführte Grabplatte, welche im Bildfelde den etwas schräg rechts gestellten Wappenschild der Liechtensteine enthält. Er zeigt das alte Wappen des Geschlechtes (in Gold und Rot quer geteilt). Über demselben befindet sich ein Kübelhelm mit reicher Helmdecke, aus dessen Helmkrone ein geschlossener Adlerflug, auf welchem sich die Farben des Wappens wiederholen, emporragt.

Die Platte führt folgende Umschrift:

Anno . domini . m . cccc . vnd . im | lXXIII° . am . montag . vor .
Jacobi . ist . gestorben . her . hans | iun . lichtenstain . von |
nicolspurg . vnd . leit . da . begraben . dem . got . genad .

Der zweite Grabstein zeigt in korrekt gezeichneten Umrissen die Gestalt Afras v. Wallsee († 1439), Gemahlin Hartneids IV. v. Liechtenstein, nebst der Randschrift:

Anno . dni . m . cccc XXX . . | an . sand . kylianstag . ist . ge-storbn . die edl . fraw . af | . . . . . wallsee . herrn . Albrechts . Stuchs | n . seligen . Wittib . vnd . leyt . hie . begbn.

In der Michaelerkirche befindet sich das schöne Grabmal Georgs VI. v. Liechtenstein († 1548), des Feldhauptmannes Maximilians I. und tapferen Waffengefährten Georgs v. Frondsberg[1]). Es ist eine Platte aus rotem Marmor und zeigt im Bildfelde den Ritter mit einer Fahne und offenem Helm. Die über dem Grabmal angebrachte Inschrift lautet:

Der wohlgeborn Herr Herr Georg von Lichtenstain von Nicolz | purg und Steyerkh etz. ist gestorben den 6. Tag Augusti | im 1548 jar seines Alters 69 Jar und ligt hie begraben | dem und uns alen Gott genedick sei. Amen.

Als die Kirche vom Barnabitenkollegium im Jahre 1888 renoviert wurde, richtete die k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale an den Fürsten die Bitte, das Grabdenkmal in seiner Umrahmung einer Reinigung unterziehen zu lassen, sowie die Entfernung der Kalkkruste vom Rahmen und oberen Aufsatze veranlassen zu wollen. Der Wunsch sollte bereitwillig erfüllt werden. Nach der durchgeführten Restauration konnte man wieder die zarte, aus weißem Sandstein gehauene Renaissance-Umrahmung bewundern. Auch die oberhalb der überlebensgroßen Figur angebrachten wappenhaltenden Putti kamen nun wieder zur Geltung. (Abbildung 25.)

Für die Restaurierung des altehrwürdigen Stephansdomes, die seit Dezennien mit so großem Erfolge durchgeführt wird, widmete der Fürst die beträchtliche Summe von 20.000 Kronen[2]).

Ferner ließ Seine Durchlaucht die nötigen Renovierungsarbeiten in der Savoyenschen oder Liechtenstein-Kapelle (auch Tirna- oder Kreuzkapelle genannt), welche ein schönes Zeugnis der Kunstliebe des fürstlichen Hauses ist, auf seine Kosten

[1]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1859, III, S. 52, Tafel 5, 1870, XI, S. 177, 1893, XXIX, S. 109. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1889, XV, S. 218 und 281.

[2]) Wiener Dombauvereins-Blatt. 1881, I, S. 11.



25. WIEN: Grabmal Georgs VI. von Liechtenstein

ausführen[1]). Schon im Jahre 1717 wird des Fürsten Johann Adam als Stifter für diese Kapelle gedacht. Ihm dürfte auch die Aufstellung des großen, schön geschnitzten Kreuzes, welches den Hochaltar schmückt, angehören. Auf Veranlassung seiner Tochter, der Herzogin Maria Theresia v. Savoyen-Liechtenstein, wurde die Kapelle als Ruhestätte für die Angehörigen der Savoyschen Familie bestimmt. Die im Boden eingelassene Grabplatte bezeichnet die Stelle, wo deren Gemahl, der Herzog Emanuel Thomas v. Savoyen-Carignan († 1729), dessen Oheim, der große Heerführer Prinz Eugen v. Savoyen († 1736), und die Fürstin selbst († 1772) begraben wurden. In die linke Seitenwand wurde das prachtvolle Grabdenkmal der beiden Prinzen eingefügt[2]). Die Basis desselben bildet ein Sarkophag aus rotem Marmor, auf welchem im Bronzerelief lebendige Schlachtszenen dargestellt sind. Darüber baut sich in einer Nische ein Obelisk auf, der von einer Urne bekrönt und zu beiden Seiten von Trophäen (Fahnen, Schilden und Roßschweifen) flankiert wird. Auf dem Sarkophag ruht ein Kissen mit Hut, Degen und Feldherrnstab. Hinter demselben erscheinen die von einem Löwen gehaltenen Savoyschen und Liechtensteinschen Wappen, durch eine Krone vereinigt. Ein weiblicher Genius, der in eine Posaune stößt, trägt ein Medaillon mit dem Bildnisse der kunstsinnigen Stifterin des Grabmales. Den unteren Abschluß des Ganzen bilden ein reich mit Federn geschmückter Spangenhelm und Fahnen. Der Obelisk und eine unterhalb des Sarkophags angebrachte Marmortafel enthalten die lateinische Inschrift. Der harmonische Aufbau der einzelnen Teile, die feine

---

[1]) Josef Ogesser, Beschreibung der Metropolitankirche zu St. Stephan in Wien. S. 137 f. und 307. — F. H. Böckh, Wiens lebende Schriftsteller, Künstler etc. Wien 1822, S. 492. — A. R. v. Perger, Der Dom zu St. Stephan in Wien. Triest 1854, S. 62 f. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1857, II, S. 2. — Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. II, S. 359 ff. — Mitteilungen des k. k. Österreichischen Museums. 1880, XV. Jahrg., S. 63. — Wiener Dombauvereins-Blatt. 1883, III, S. 84, 1885, V, S. 129 f. — Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 104. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1890, III, S. 44.

[2]) Vergl. den Stich von L. Rupp in: „Chiese principali d'Europa". Mailand 1824.

Durchbildung der Details und die reizende Farbenstimmung, die sich aus der Verwendung von rotem und grauem Marmor, von vergoldeter und braun patinierter Bronze ergibt, rücken das Grabmal in die Reihe der schönsten derartigen Werke aus dem 18. Jahrhundert. Als Abschluß der Kapelle ließ die Herzogin das reiche, einst vergoldete Eingangstor, ein bedeutendes Werk der Schmiedekunst im Stile des Rokokos, errichten, das innen die verbundenen Wappen der beiden Fürstenhäuser und außen die Jahreszahl 1731 zeigt[1]). Durch die Herzogin bekam auch die Kreuzkapelle eine neue Ausstattung (1762). Einzelne Teile derselben wurden bemalt und vergoldet, der Marmoraltar erhielt ein kostbares Tabernakel und zierliche Leuchter und wurde durch ein schön geschwungenes Marmorgeländer abgeschlossen. F. X. Messerschmidt schuf für die Kapelle die überlebensgroßen Marmorstatuen von Johannes und Maria am Kreuze. Eine 89 Mark schwere, silberne Lampe wurde gleichfalls angebracht. Ein historisches Denkmal, daß die Kapelle durch die Liechtenstein renoviert worden sei, ist das Breve des Papstes Benedikt XIV. (1744), welches das Privilegium des Kreuzaltares der Nachwelt verkündet; es befindet sich auf der roten Marmorplatte in der durch die ehemalige Tür gebildeten Nische, links vom Eingangstor. Noch bevor in der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts die größeren Restaurationsarbeiten im Dome begonnen hatten, ließ Fürst Alois II. v. Liechtenstein die Kapelle durch den Dombaumeister Leopold Ernst im Geiste der Gotik umgestalten (1852). Von den Wänden, Gewölberippen und Kappen wurde der Mörtelanwurf und die aus demselben gebildeten Verzierungen, wie z. B. Wolken, von den Kapitälen die Vergoldung entfernt. An der linken Seitenwand wurde, korrespondierend mit den Fenstern, neues Steinmaßwerk angebracht. Die beiden Fenster versah

---

[1]) Rudolf Alt hat in einem prächtigen Aquarell aus dem Jahre 1879 dieses Tor festgehalten. Eine Reproduktion desselben findet sich in dem von Miethke herausgegebenen Werke: „Ein Jahrhundert österreichischer Malerei. Wiener Meister". 4. Lieferung. — Eine gute Photographie läßt sich bei der schwachen Beleuchtung des Innenraumes der Kirche nur schwer herstellen.

man mit runden, in Blei gefaßten Scheiben, die erst in neuester Zeit durch schöne Glasgemälde ersetzt wurden. Die Westwand wurde durch Joh. N. Ender mit einem 10·4 m hohen und 4·4 m breiten Fresko bemalt, das mit Einbeziehung des Kruzifixes am Altar eine schöne Darstellung der Kreuzigung und der hl. Dreifaltigkeit wiedergibt. Der Altar, die Grabmäler und die Inschriftplatten blieben als historische Denkmäler selbstverständlich unberührt. Durch Aufstellung neuer Kirchenstühle war die damalige Umgestaltung vollendet. Auf Kosten des gegenwärtigen Fürsten wurde das große Altargemälde durch den Maler Karl Geiger sorgfältig gereinigt (1890). Der Fürst verfügte auch zugleich, daß die zahlreichen Bronzebuchstaben, die im Laufe der Zeit aus der Gruftplatte, dem Grabdenkmale und der neben dem Eingangstor angebrachten Tafel herausgefallen waren, wieder ergänzt wurden.

Durch die Bemühungen des Statthalters von Niederösterreich, des Grafen Kielmansegg, war es möglich geworden, an die Freilegung und Restauration der Minoritenkirche zu schreiten. Die Durchführung des Projektes nach den Plänen des Professors Viktor Luntz war durch die hohen Beiträge des Staates, des Landes, der Gemeinde Wien und der italienischen Kongregation, die das Kirchengut verwaltet, gesichert (1903). Auch Fürst Johann v. Liechtenstein lieh dem Unternehmen bereitwillig seine Unterstützung dadurch, daß er durch die beträchtliche Spende von 12.000 Kronen sein Interesse an der Rekonstruktion eines bedeutenden Denkmales der gotischen Baukunst kundgab.

Seine Durchlaucht ließ sich dabei von der richtigen Anschauung leiten, daß nach Vollendung der Arbeiten die gegen den Minoritenplatz gerichtete Front des fürstlichen Majoratshauses mit ihrem prunkvollen Portal durch die neu geschaffene, prächtige Umrahmung am meisten gewinnen wird. Im Jahre 1905 verschwand der letzte Überrest des Pfarrgebäudes an der Südseite der Kirche, an dessen Stelle ein gotischer Zubau mit einem malerischen Arkadengang trat, in welchem die bei der Abreißung der angrenzenden Gebäude aufgefundenen Grabsteine angebracht wurden. Im Jahre 1908 neigten sich die

Restaurierungsarbeiten, die sich auf alle Partien des umfangreichen Baues erstreckten, ihrem Ende zu[1]).

Die Kirche auf dem Kahlenberge konnte sich zu wiederholten Malen der hohen Gunst des fürstlichen Hauses rühmen, wie denn auch das kleine Dörfchen, in dem die Kirche liegt, mannigfache Beziehungen zur Liechtensteinschen Familie aufweist[2]). Das Gut Josefsdorf befand sich nämlich vom Jahre 1819 bis 1849 im Besitze der Fürsten Johann I. und seines Sohnes, Alois II. Josef; auf dem Ortsfriedhof liegt auch ein Mitglied der fürstlichen Familie, Fürstin Franziska de Ligne, geborene Prinzessin v. Liechtenstein († 1821), an der Seite ihres Gemahls begraben. Zu den zahlreichen Adeligen, welche im Verein mit Kaiser Ferdinand II. die Errichtung eines Camaldulenser-Klosters auf dem Kahlenberge förderten, gehörte insbesondere Fürst Maximilian v. Liechtenstein, welcher nicht nur die Eremitenzelle mit der Kapelle zu Ehren des hl. Romuald erbauen ließ, sondern auch für den Unterhalt des Priesters, der die Kapelle bewohnen sollte, und zum Wohle der Eremie je 3000 Gulden widmete. Die Kirche, zu welcher 1629 der Grundstein gelegt wurde, war noch nicht vollendet, als sie, gleich dem Kloster, von den Türken in Brand gesteckt wurde. Das wiederaufgebaute Gotteshaus hatte im Laufe der Jahre vielfach Schaden gelitten, so daß eine Renovierung dringend notwendig geworden war. Zu den frommen Wohltätern, welche diese ermöglichten, gehörte auch der gegenwärtige Fürst, auf dessen Kosten ein wertvoller, künstlerisch ausgeführter Fußboden gelegt wurde[3]), der aus lichtgelb und braun getönten Tonfliesen besteht.

Den Bau der zahlreichen neuen Kirchen, welche in den letzten Dezennien in der Residenzstadt enstanden, hat der Fürst stets mit der größten Freigebigkeit durch namhafte

[1]) Österreichische Volkszeitung vom 12. August 1904, 8. Jänner, 28. Oktober und 3. November 1905. — Neue Freie Presse. 28. Mai 1908, S. 10 f.

[2]) Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. III, S. 334 f. — Topographie von Niederösterreich. 1896, IV, S. 528 ff. — Österreichs illustrierte Zeitung. 23. September 1906, S. 1172.

[3]) Das Vaterland. 12. September 1907, S. 8.

Spenden und auch dadurch unterstützt, daß er für einige derselben durch seine Architekten die Pläne ausführen ließ. Wir erinnern hier insbesondere an zwei der herrlichsten Gotteshäuser, die in jüngster Zeit in Wien errichtet wurden, an die Canisius-Kirche auf dem Alsergrund und die Herz Jesu-Kirche auf der Landstraße, beide Werke des fürstlichen Architekten G. R. v. Neumann[1]).

Die Canisius-Kirche[2]), in den Jahren 1899—1903 im rheinischen Übergangsstil erbaut, zeigt die große Kunst des hervorragenden Architekten im besten Lichte; denn es gelang ihm, die großen Schwierigkeiten, welche in der verhältnismäßig ungünstigen Stelle und dem beschränkten Bauplatze lagen, mit großem Geschick zu überwinden und einen vielgegliederten, monumentalen Hochbau zu schaffen, der von allen Seiten einen malerischen Anblick darbietet. Der große Niveau-Unterschied zwischen Hauptfassade und Chorschluß wurde durch Anlage einer interessanten Krypta ausgeglichen. Sehr schön repräsentiert sich die Stirnseite der Kirche mit der mit reichem Maßwerk versehenen, großen Rosette und den beiden hohen, schlanken Türmen. Der Innenraum wirkt durch die großen Dimensionen, die schönen Verhältnisse und die abwechslungsreiche Gliederung überraschend. Zur größten Zierde gereichen demselben ferner der prachtvoll aufgebaute Hochaltar, die schönen Altarbilder und die mit figuralen und ornamentalen Glasmalereien geschmückten Fenster.

Die Herz Jesu-Kirche[3]) wurde in Verbindung mit dem Klostergebäude der „Kongregation der Dienerinnen des heiligsten Herzens Jesu", die sich der Kindererziehung und Krankenpflege widmet, erbaut und im Jahre 1906 eingeweiht. Der impo-

[1]) Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Superiors P. Ed. Fischer und der Frau Generaloberin S. Flora Nießen.

[2]) Festschrift zur feierlichen Konsekration der Canisius-Kirche. Wien 1903. — Österreichische Volkszeitung. 15. Juli, 11. und 19. Oktober 1907.

[3]) Österreichische Volkszeitung. 30. September 1906. — Neue Freie Presse. 7. Oktober 1906, S. 8. — Wiener Bauindustrie-Zeitung. 1907, XXIV, S. 203 f.

sante Bau ist im romanischen Stile gehalten. Der nach rheinischen Mustern gebildete, charakteristische, hohe Hauptturm steigt aus der Fassade mächtig empor und beherrscht einen großen Teil der Hauptstraße des III. Bezirkes. Er hat nicht die strenge Einfachkeit romanischer Kirchtürme, sondern mit seinen vier Ecktürmen, Galerien und hohen Helmen mehr den Charakter eines Stadtturmes und gewährt im Verein mit der reich bewegten Kirchen- und Klosterfassade einen malerischen Anblick. Auch die gegenwärtig noch sichtbare rechte Langseite der Kirche bietet mit den vielfensterigen Oratorien über dem Seitenschiffe und den vorspringenden Türmchen ein abwechslungsreiches Architekturbild, das durch die mit grün glasierten und hellroten Ziegeln gedeckten Dächer auch koloristische Lebendigkeit erhält. Das Innere der Kirche wird durch massige Pfeiler und Säulen in drei Schiffe geschieden, ein kurzes Querschiff trennt das Längsschiff von dem mit halbrunder Apsis abgeschlossenen Presbyterium, dessen Fenster mit schönen Glasgemälden versehen sind. Die Decke wurde aus rundbogigen Kreuzgewölben gebildet. Die Oratorien mit ihren zierlichen Säulchen, der prächtige Hochaltar und die Kanzel, die aus Marmor hergestellt wurden, beleben den hohen, schlichten Innenraum.

Niederösterreich.

Im Jahre 1887 begannen die Restaurationsarbeiten an der Patronatskirche zur hl. Kunigunde in Brunn, welche auf Anregung und Kosten des Fürsten von dem Architekten G. Ritter von Neumann, einem tüchtigen Schüler Friedrich von Schmidts, in mehreren aufeinanderfolgenden Jahren durchgeführt wurden [1]). Die in der Mitte des Ortes auf einem freien Platze stehende

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1856, I, S. 104, N. F. 1888, XIV, S. 137 ff., 1890, XVI, S. 218. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1866, IX, S. 57, 1872, XII, S. 146 f. — Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 231 ff. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1888, II, S. 5 und 56, 1890, III, S. 63, 1892, III, S. 175 und 223. — K. Grefe, Alt-Österreich. Blatt 86 b.



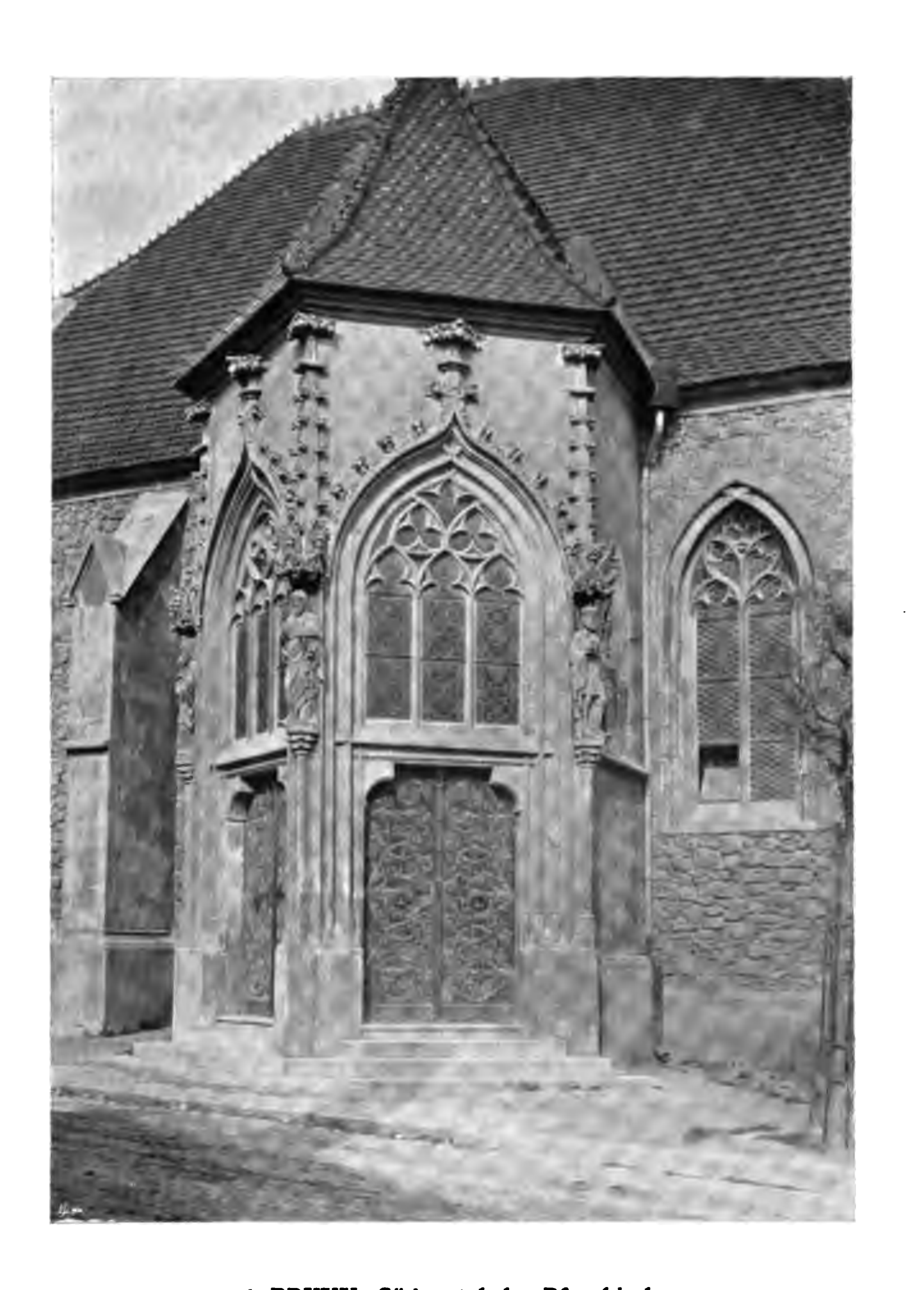
Kirche ist ein dreischiffiger, durchaus gotischer Bau, dessen im Achtecke geschlossener Chor aus dem Ende des 15. Jahrhunderts und dessen Schiff aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts stammen. Über dem letzten Quadrate des Mittelschiffes erhebt sich der mächtige Turm. Reicher und reiner in der Gliederung als die Kirche ist die reizende, aus dem Sechseck konstruierte, mit reich verschlungenen Gewölberippen versehene Vorhalle an der Südwand des Baues. (Abbildung 26.) Sie besitzt zwei im flachen Kleeblattbogen geschlossene Eingänge und wird von geschweiften Wimpergen überhöht. Die dreiteiligen Fenster erscheinen mit schön durchgebildetem Fischblasenmaßwerk ausgefüllt. An der Nordseite liegt ebenfalls eine achteckige, aber einfacher gestaltete Vorhalle. Die stilgemäße Renovierung der Kirche bedeutete für den Ort Brunn ein wahrhaft fürstliches Geschenk. An der Außenseite wurden die Sockel, Pfeiler und Gesimse einer gewissenhaften Ausbesserung unterzogen; auch die schöne Vorhalle bedurfte einer gründlichen Restaurierung. Die drei Baldachine mit den darunterstehenden Figuren der Heiligen Johannes, Leopold und Josef mußten neu hergestellt, die Krabben und Kreuzblumen ergänzt werden. Die unschöne Vorhalle am Haupteingange wurde entfernt, ebenso waren einige Veränderungen an Ausbauten der Nordseite der Kirche im Stile derselben notwendig geworden. Im Innern entdeckte man bei der Entfernung des Verputzes Spuren von alten Fresken. Es zeigte sich ferner, daß die das Netzgewölbe tragenden Dienste seinerzeit abgeschlagen worden sind; sie waren von Konsolen und Baldachinen unterbrochen, welche vermutlich früher mit Heiligenstatuen ausgestattet waren. Die Dienste mit den Baldachinen wurden nun wieder angebracht, die vermauerten Fenster des Presbyteriums geöffnet und das alte Maßwerk hergestellt. (Abbildung 27.) In den Jahren von 1852—1864 hatte man die wiederholt durch Brände zerstörte Kirche einer Erneuerung unterzogen. Der Turm wurde neu aufgebaut, das Dach ausgebessert, die Außenseite übertüncht und auch der Innenraum erneuert. Diese Arbeiten waren aber mit unzulänglichen Mitteln unternommen worden. Man entdeckte während der jetzigen Restaurierungen, daß die Decke

geborsten war und daß man einfach die Risse mit Mörtel verputzt hatte; daher hatten die Gewölbe und die Rippen keine Spannung mehr und die Andächtigen schwebten beständig in großer Gefahr, da bei der leisesten Erschütterung mindestens einige Rippenstücke herabfallen mußten. Die Erneuerung des Deckengewölbes war also unumgänglich nötig geworden. Die Hauptarbeit bestand aber im Umbau des Turmes. Derselbe wurde im oberen Teile ganz abgetragen, nach einem neuen Plane stilgerecht erneuert und gleich dem Dache mit glasierten Ziegeln neu gedeckt.

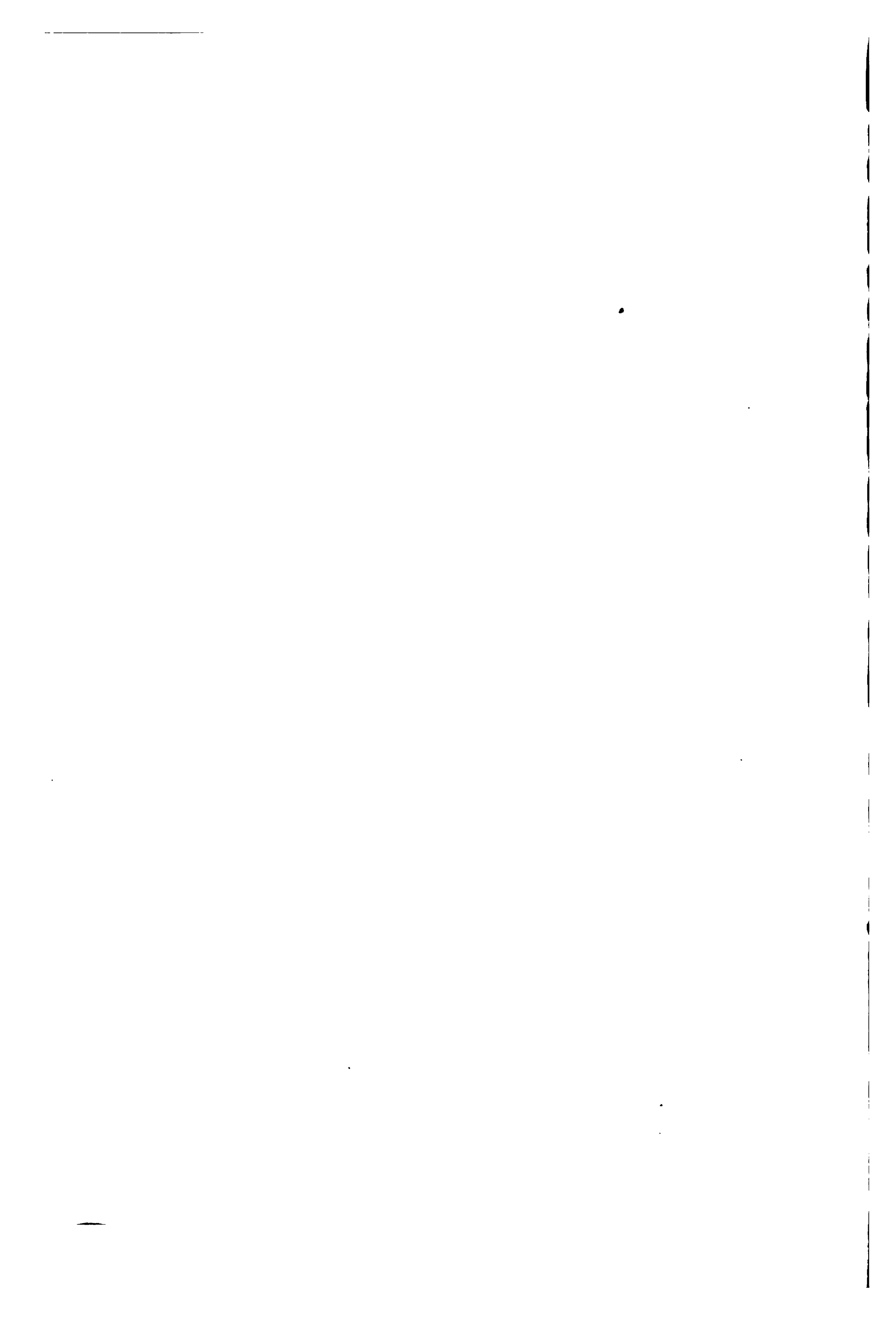
Große Verdienste hat sich der Fürst um die Restaurierung der Gotteshäuser in Mödling erworben, besonders um die des südlich von der Pfarrkirche gelegenen, jetzt als Glockenturm verwendeten Karners, eines der wertvollsten Baudenkmale aus der Zeit des romanischen Stiles vom Ende des 12. oder Anfange des 13. Jahrhunderts [1]). Das in der Halbkugel der Apsis befindliche Freskengemälde, das die Anbetung der hl. drei Könige darstellt, wurde 1858 durch Sacken entdeckt und durch Entfernung der Tünche bloßgelegt. Die zur Rechten der Gottesmutter angebrachten, lebensgroßen Figuren der Donatoren tragen Kronen und sind demnach als fürstliche Personen gekennzeichnet. Es liegt die Vermutung nahe, in ihnen den Begründer der Mödlinger Herzogslinie, Heinrich den Älteren mit seiner Gemahlin Richza, als Stifter des Gemäldes und wahrscheinlich auch der Grabkapelle anzusehen. Durch die Munifizenz des Fürsten wurde 1896 die Restaurierung des Freskos durch den trefflichen Maler Theophil Melicher, der schon öfter die Wiederherstellung romanischer Wandgemälde durchgeführt hatte, ermöglicht. Derselbe brachte auch zur rechten Seite des Triumphbogens ein Fresko zutage (Gott Vater hält

---

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1856, I, S. 83, 1858, III, S. 263 ff., 1861, VI, S. 117, N. F. 1896, XXII, S. 101 f. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1869, X, S. 172 ff. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1895, IV, S. 222 und 261, 1903, VII, S. 17. — Kirchen und Karner von Mödling. Mödling 1904, S. 25 ff. — K. Giannoni, Geschichte der Stadt Mödling. S. 30 ff. und 149. — Topographie von Niederösterreich. VI, S. 758 f. — K. Grefe, Alt-Österreich. Blatt 188 b.



26. BRUNN: Südportal der Pfarrkirche.



Christus als Erlöser am Kreuz) und erneuerte es in der glücklichsten Weise, während die Innenwände des großen Hauptraumes, die einst gleichfalls mit Gemälden bedeckt waren, mit neuen, stilgemäßen Kompositionen, die Pantaleonslegende darstellend, geschmückt wurden. Der Bilderzyklus aus der Lebensgeschichte des hl. Pantaleon nimmt die ganze Rundung der Kapelle ein und findet seine Ergänzung in einem entsprechenden Rundzyklus von Vorbildern aus dem alten und neuen Testamente. Die Decke trägt in der Mitte die Figur des Lammes, in den vier Feldern die Bildnisse der Evangelisten mit den ihnen eigentümlichen symbolischen Figuren. Eine in der Kapelle angebrachte Inschrift hebt die Verdienste des Fürsten um die Wiederherstellung der alten Wandmalereien des Innenraumes hervor. Für die Leitung der architektonischen Arbeiten wurde von Seiner Durchlaucht der Architekt G. Ritter von Neumann bestellt. Die reichen Formen des schönen Portals, welches an das Riesentor von St. Stephan in Wien gemahnt, wurden aus der rohen Ummauerung losgelöst und entsprechend restauriert.

In ähnlicher Weise sorgte der Fürst für die Restauration der mächtigen, charakteristischen Othmarskirche (1454—1523 erbaut), des schönsten Wahrzeichens der Stadt [1]). Sie ist ein dreischiffiger Hallenbau, der nach dem vierten Travée von einem Querschiff geschnitten wird. Der aus dem Achteck konstruierte Chor schließt das Hauptschiff geradwandig ab, während die Seitenschiffe dreiseitig abgeschlossene Joche besitzen. Sechs gewaltige Pfeilerpaare tragen das einfache, rippenlose Kreuzgewölbe. In den Jahren 1529 und 1683 wurde der Bau durch die Türken arg beschädigt, jedoch immer wieder hergestellt. Ein großer Teil der Restaurierungsarbeiten fällt aber erst in unsere

---

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1856, I, S. 106, 1859, IV, S. 106, 1870, XV, S. CXLIX, 50 und 70, 1871, XVI, S. 39 f., III. F. 1906, V, Sp. 357*. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1869, X, S. 181 ff. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1899, V, S. 206. — Kirchen und Karner von Mödling. S. 4, 11 f. und 22. — Giannoni, a. a. O. S. 58 ff. und 286. — Topographie von Niederösterreich. VI, S. 773 ff. — K. Grefe, Alt-Österreich. Blatt 113.

Zeit. Zum Gedächtnisse der silbernen Hochzeit des Kaiserpaares wurde unter dessen Protektorate über die Anregung des Bürgermeisters Josef Schöffel 1878 ein Kirchenrestaurierungsverein gegründet, den der Fürst in der wohlwollendsten Weise unterstützte. Die Kirche gewann vor allem durch die Öffnung der meist vermauerten, hohen Fenster, deren reiches Maßwerk mit seinen Fischblasenmotiven aus der Vermauerung losgelöst oder völlig ergänzt wurde, wie durch die Einsetzung von Glasgemälden ihre alte Schönheit wieder. Ein Fenster mit ornamentalen Malereien im linken Seitenschiffe wurde von Seiner Durchlaucht gestiftet. Der Portalvorbau an der Südseite der Kirche, der im Jahre 1904 mit besonderer Unterstützung des Fürsten vollendet wurde und darum dessen Wappen neben dem der Stadt zeigt, bedeutet eine Veränderung des Baues des 15. Jahrhunderts. Seine Durchlaucht bestellte den Architekten G. Ritter von Neumann für die Leitung der Arbeiten, welche der Außenfront der Kirche ihr gegenwärtiges schmuckes Gepräge verleihen, und gewährte außerdem dem Vereine zur Herstellung des Portals eine Subvention von 2000 Kronen. An der Ausführung desselben waren besonders der Bildhauer Josef Stürmer und der Tischlermeister Karl Rogenhofer in Wien beschäftigt. Von den zahlreichen Herstellungen im Innern der Kirche sei hier nur die wieder dem Fürsten zu dankende Versetzung der alten, interessanten Grabmäler von dem Fußboden der Kirche an die Innenwände erwähnt.

Die Mittel, welche der Fürst dem Kirchenrestaurierungsvereine zuwandte, kamen auch der Renovierung der gotischen Spital- oder St. Ägidiuskirche zugute. Eine in dieser Kirche angebrachte Inschrift enthält daher mit Recht den Namen Seiner Durchlaucht als ersten in der Reihe jener Personen, welche sich an der Erneuerung des Gotteshauses und der Othmarskirche in edelmütiger Weise beteiligt haben [1]).

Aber auch in anderer Hinsicht hat sich der Fürst um die Stadt verdient gemacht, indem er die Kosten der Anlagen-

---

[1]) Kirchen und Karner von Mödling. S. 30. — Topographie von Niederösterreich. VI, S. 776 f.

ausgestaltung bei der Rekonstruktion des Neuweges (1891 bis 1893) und jener Anlagen, welche auf der südlichen Talseite am Hange des Frauensteins gemacht wurden (1900), in hochherziger Weise bestritt. Letztere führen in reizvollen Windungen aus der Stadt empor, immer mehr den Blick auf sie und das Felsental der Klause öffnend, bis sie die Höhe erreichen und in den Bergwald überleiten. Schon im Jahre 1875 wurde der Fürst „in dankbarer Anerkennung seiner der Gemeinde Mödling wiederholt bewiesenen fürstlichen Munifizenz" (der Fürst hatte unter anderem zum Baue des neuen Armen- und Bürgerversorgungshauses 10.000 Gulden gespendet) zum Ehrenbürger der Gemeinde ernannt. Sein Name ist als erster im Buch der Ehrenbürger der Stadt Mödling im Stadtarchiv verzeichnet [1]). Ein Herzenswunsch der Bevölkerung der Stadt und der alljährlich wiederkehrenden Sommergäste ging in Erfüllung, als der Fürst im Jahre 1907 der Gemeinde zur Anlage eines neuen Parkes einen Waldkomplex im Ausmaße von 25.000 m^2 spendete. Ein Teil der Parkanlagen, die knapp hinter der Pfarrkirche zu dem schwarzen Turm und dem Kalenderweg ansteigen, wurde im Jahre 1908 anläßlich des sechzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers und fünfzigjährigen des Fürsten der Öffentlichkeit übergeben, sie tragen den Namen „Jubiläumspark" [2]).

Im Jahre 1889 ließ Fürst Johann v. Liechtenstein die Pfarrkirche zum hl. Veit in Schottwien restaurieren, so daß sie nun wieder in ihrer einstigen Schönheit prangt [3]). Vor dem Beginne der Arbeiten konnte das stark modernisierte Äußere der im Laufe der Zeit sehr vernachlässigten Kirche nicht vermuten lassen, daß man eine reizende spätgotische Kirche vor Augen hatte. Erst im Innern erkannte man den gotischen Charakter, der ihre Entstehungszeit in den Anfang des 16. Jahrhunderts

[1]) Giannoni, a. a. O. S. 284, 287, 291 und Beilage IV.

[2]) Neue Freie Presse. 9. September 1907, S. 11. — Deutsche Zeitung. 10. September 1907, S. 5.

[3]) Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1866, IX, S. 82, 1874, XIV, S. 88, 1890, XXVI, S. 220 f. — Blätter des Vereines für Landeskunde. 1867, I, S. 29. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1888, II, S. 72, 1890, III, S. 25 und 49 f., 1892, III, S. 189 und 204. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1888, XIV, S. 207, 1890, XVI, S. 140.

verweist. Der älteste Teil des dreischiffigen Baues ist die nördliche Kapelle, jetzt der Abschluß eines Seitenschiffes. Das Schiff besitzt zwei Joche mit niedrigen Abseiten. Die Rippen des Mittelschiffes ruhen auf Konsolen mit Köpfen oder Wappenschildern, die der übrigen Räume auf spitzen oder kegelförmigen Tragsteinen. Der gleichzeitige Orgelchor ruht auf drei flachen Rundbogen und ist gegen das Langhaus hin von zwei Pfeilern gestützt. Da die Kirche tiefer als die angeschotterte Straße lag und die Fenster im Laufe der Zeit teilweise zugemauert und verkleinert worden waren, so blieb sie dunkel und feucht. Die durchgreifenden Restaurationsarbeiten, vom Architekten Gustav Ritter v. Neumann pietät- und verständnisvoll geleitet, machten die zierliche Dorfkirche zum Schmuck des Ortes. Der unschöne Turm, welcher aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts stammte, wurde bis zur untersten Etage abgetragen und durch einen neuen mit einem Satteldach ersetzt, wie er auf einem alten Bilde dargestellt ist und wie ihn die Kirche zu Spital und andere Gotteshäuser des Semmeringgebietes besitzen. Neue Glasgemälde schmücken nun die Fenster der Kirche, deren hübsches Maßwerk man vorher hergestellt hatte. Der Architekt forschte auch nach alten Wandmalereien und entdeckte Spuren von solchen im Presbyterium. Sie bedeckten ein Travéefeld und das Mittelschiffgewölbe bei jenem Gurt, welcher das Mittelschiff von der Abseite trennt. Im Gewölbe erblickte man Ranken und Blumen auf weißem Grunde, im Seitenfelde ein Jüngstes Gericht. Das Bild wurde mit aller Vorsicht bloßgelegt; es läßt eine Malweise mit Kalkfarben auf nassem Mörtelgrunde erkennen und stammte jedenfalls aus der Bauzeit der Kirche, war aber leider so stark beschädigt, daß die Wiederherstellung desselben unmöglich war. Durch den Künstler Jobst wurde das Freskengemälde im Stile der Zeit neu hergestellt und auch die beiden Apsiden der Seitenschiffe mit Wandgemälden geschmückt, die den Erzengel Michael mit dem Drachen und die hl. Maria darstellen. Auch die alten ornamentalen Malereien wurden erneuert. Eine Kanzel und der Hochaltar, die nach spätgotischen Motiven geschaffen wurden, zwei Seitenaltäre und ein schmiedeeisernes Gitter für



27. BRUNN: Inneres der Pfarrkirche.

die Turmhalle vervollständigten die Rekonstruktion der Kirche. Unterhalb des Presbyteriums liegt die Gruft der Grafen v. Wallsegg. Das in der Kirche befindliche Marmorepitaphium des Reichsgrafen Josef Leopold Julius v. Wallsegg, eine schöne Leistung aus der Zeit der Barocke, wurde renoviert. Durch die Wiederherstellung des Daches, der Gesimse und der Giebelmauer nach der ursprünglichen Intention erschienen die Restaurierungsarbeiten an der Pfarrkirche vollständig abgeschlossen.

Im Dorfe Seebenstein liegt das von Johann Ferdinand Graf v. Pergen im Jahre 1733 vollendete Sommerschlößchen, umgeben von einem hübschen, großen Parke, und die Liechtensteinsche Patronatskirche zum hl. Apostel und Märtyrer Andreas, ein gotischer Bau, dessen dreiseitig geschlossener Chor mit dem einfachen Kreuzgewölbe auf das Ende des 14. Jahrhunderts zurückgeht. Das Schiff der Kirche bildet fast ein Quadrat und wird von zwei achteckigen Pfeilern in drei gleich hohe Hallen geteilt. In den Jahren 1849—1853 wurde die Kirche außen und innen im allgemeinen gelungen neu ausgestattet, und zwar auf Kosten der Fürstin Franziska v. Liechtenstein, welche zu den Arbeiten den Wiener Baumeister Franz Lößler, den Bildhauer Josef Angeler aus Edlitz und den Maler F. Ittenbach aus Königswinter in Rheinpreußen herangezogen hatte. Einen hervorragenden Schmuck der Dorfkirche bilden die im mittleren Chorfenster eingelassenen Glasgemälde, die in leuchtenden Farben prangen und die das Brustbild des Erlösers, die Heiligen Andreas und Stephanus, die Donatoren Rudolf Otto v. Liechtenstein-Murau († 1379) und dessen Gemahlin und das Bruchstück einer Kreuzigung zeigen. Diese schönen Glasgemälde wurden auf Kosten des regierenden Fürsten sorgfältig ausgebessert. Das größte Interesse aber beanspruchen die schönen Grabsteine der Freiherren v. Königsberg, die, sorgfältig gereinigt und gut erhalten, zweckmäßig an der Innen- und Außenseite der Kirche eingemauert erscheinen. Selten wird man eine so große Anzahl von Grabsteinen (man zählt 16 Platten) eines Geschlechtes an einem Ort aufgestellt finden. Der wertvollste Stein, der des Konrad v. Königsberg († 1448), des ersten Besitzers von Seebenstein, welcher sich im Boden vor

dem Hochaltare befand, wurde auf Anregung des gegenwärtigen Patronatsherrn an der linksseitigen Wand des Kirchenschiffes aufgestellt, um ihn vor weiteren Beschädigungen zu schützen[1].

Die aus sorgfältig behauenen und gefügten Quadern bestehende, interessante gotische Kirche zu Alt-Liechtenwarth, deren rechtes Seitenschiff allerdings schon am Beginne der Übergangszeit vom romanischen in den gotischen Stil entstand, während das Portal an demselben bereits spätgotische Formen aufweist, fand ebenfalls in dem Fürsten einen hochherzigen Patron. Auf Kosten Seiner Durchlaucht wurde im Jahre 1893 der Hochaltar in entsprechender Weise renoviert und mit einem prachtvollen Altarbilde, welches den hl. Nikolaus darstellt und von Josef Matthias Trenkwald gemalt wurde, geschmückt[2].

Die großartige Pfarrkirche der Stadt Feldsberg, welche in den Jahren 1631—1671 vom Fürsten Carolus Eusebius errichtet worden war, erfuhr im Innern eine durchgreifende Erneuerung, welcher die durch die innere Raumgestaltung, die riesigen Dimensionen (48 m Länge, 28 m Breite und 34 m Höhe) und die reiche Stuckdekoration interessante Kirche besonders würdig war. Zahlreiche Risse und Sprünge, welche im Laufe der Jahre immer gefahrdrohender geworden waren, wurden ausgebessert, der schwarze und grüne Ölanstrich, welcher seit Dezennien die Säulen der prächtigen Altäre, die schöne Kanzel, die Docken des Steingeländers, welches Schiff und Presbyterium scheidet, und die Balustrade des Orgelchores verunstaltet hatte, wurde entfernt, der figurale und ornamentale Schmuck erneuert

---

[1]) Über die Pfarrkirche zu Seebenstein und deren Grabmale vergleiche: Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1856, I, S. 106, N. F. 1883, IX, S. CLII, 1885, XI, S. XLII f., 1886, XII, S. CLXXI f., 1887, XIII, S. XLVI f. und CCXXIX, 1888, XIV, S. 119 und 208, 1895, XXI, S. 192. — Berichte und Mitteilungen des Altertumsvereines. 1856, 1, S. 203 ff., 1866, IX, S. 82, 1891, XXVII, S. 121 und 187 ff., 1893, XXIX, S. 106 ff. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1888, II, S. 63, 1891, III, S. 109.

[2]) Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Pfarrers Karl Zieger. — Vergleiche auch: Topographie von Niederösterreich. 1903, V, S. 824 f. und 1118 f. — K. Grefe, Alt-Österreich. XL, Blatt 161. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1896, XXII, S. 52.

und das Hochaltarblatt, eine Kopie des in der Liechtenstein-Galerie befindlichen Rubensschen Bildes „Mariä Himmelfahrt“ von Gaëtano Fanti, unter der Leitung August Schaeffers gewissenhaft restauriert. Die Kirche wurde endlich in weißen und gelblichen Tönen getüncht, einzelne Plastiken aber zur Erhöhung ihrer Lichtwirkung an den entsprechenden Teilen leicht vergoldet. Ferner wurde ein neuer Aufgang zur Kirche hergestellt und die beiden Kolossalgestalten der Apostel Petrus und Paulus, die in Nischen zu beiden Seiten des Eingangstores angebracht sind, sorgfältig ergänzt.[1])

Im Besitze des Fürsten befand sich vor Jahren ein Gebäude, das einst einen Bestandteil des vom Fürsten Johann Adam Andreas erbauten, im Jahre 1803 aber aufgehobenen Franziskanerklosters bildete. Im Jahre 1876 überließ Seine Durchlaucht den schönen, an der Außenseite mit üppigen Stuckornamenten geschmückten Bau als hochherziges Geschenk dem Lande Niederösterreich, welches denselben zur Unterbringung der Acker-, Obst- und Weinbauschule benützte. Gegenwärtig dient das Gebäude als Wohnung des Direktors[2]).

Das Krankenhaus und die Kirche der Barmherzigen Brüder in Feldsberg verdanken dem fürstlichen Hause ihre Gründung, und dessen unablässige Fürsorge hat die erste Niederlassung des Ordens in deutschen Landen zum lebenskräftigen Gedeihen gebracht. Als der größte Wohltäter des Klosters muß Fürst Johann II. betrachtet werden, der an Stelle des im 17. Jahrhundert von dem Fürsten Carolus Eusebius und seiner Gemahlin Johanna Beatrix errichteten Krankenhauses einen ausgedehnten Neubau aufführen ließ, der den hochgespannten hygienischen Anforderungen der Neuzeit vollständig genügte. Nachdem der Direktor des Wiener allgemeinen Krankenhauses, Dr. Böhm, und Professor Billroth ihr Gutachten über die dem Bau zu Grunde gelegten Pläne abgegeben hatten, begannen im

---

[1]) Vergleiche die bei „Schloß Feldsberg“ angeführte Literatur. — Eine Mitteilung über die Glocken der Pfarrkirche enthält das „Monatsblatt des Altertumsvereines“. 1905, VII, S. 179 f.

[2]) Jahresbericht der niederösterreichischen Landes-Acker-, Obst- und Weinbauschule zu Feldsberg. Feldsberg 1905, S. 6 f.

Jahre 1890 unter der Leitung des fürstlichen Baurates Hampe die Arbeiten, welche nach zweijähriger Dauer vollendet waren. Das Spital wurde praktisch und geschmackvoll eingerichtet und erhielt eine vornehme, dem alten Bau vortrefflich angepaßte Fassade. Eine Prachtleistung des Architekten Karl Weinbrenner ist die Totenkapelle des Klosters, schlicht und doch ansprechend aufgebaut. Der Grundriß zeigt die Form eines T, die verschiedene Höhenlage der Gesimse machte eine lebhaftere Gestaltung des Daches möglich, welche durch den die Sterbeglocke enthaltenden Dachreiter noch erhöht wird. Dem Kapelleneingang ist eine kleine Halle vorgelagert, deren Rückwand durch eine reiche Türumrahmung und ein reizendes Relief (der Engel verkündet den Frauen die Auferstehung Christi) geschmückt ist. Über der Stirnmauer erhebt sich ein schmucker Giebelaufbau. Die Außenseite des Kapellenbaues ist in roten Verblendern, die architektonischen Glieder sind in Formsteinen ausgeführt, der Fries wird durch braune Glasursteine belebt. Die Dacheindeckung erfolgte in glasierten Biberschwänzen, deren graue und braune Farbe eine freundlich wirkende Dessinierung ermöglichte. In der Kapelle befindet sich ein kunstvoller Marmoraltar und ein großes, schönes Wandkreuz, eine Widmung des Pfarrers Anton Krejčiř in Katzelsdorf. Die Klosterkirche (1671 eingeweiht) ließ der Fürst im Jahre 1905, als der Konvent seine vor 300 Jahren durch den Fürsten Karl I. erfolgte Berufung nach Feldsberg festlich feierte, vollständig renovieren. Bei dieser Gelegenheit wurde auch das im Jahre 1757 von Johann Cymbal gemalte Hochaltarbild, welches den hl. Augustinus darstellt, verständnisvoll restauriert und die ebenerdigen Gänge des Konventgebäudes und des Refektoriums mit Klinkerplatten neu gepflastert. Die Türme der Klosterkirche hatten schon im Jahre 1883 auf Kosten des Fürsten an Stelle der Notdächer eine 12 m hohe Kupfereindeckung erhalten, die dem Barockstile der Kirche entsprach[1]).

---

[1]) Geschichte und Festschrift der österreichisch-böhmischen Ordensprovinz der Barmherzigen Brüder in Feldsberg etc. Von Joannes de Deo Sobel. Wien 1892. — Blätter der Erinnerung aus der Chronik des Kon-

Große Verdienste hat sich auch Seine Durchlaucht um die Restaurierung der Mariensäule (1904), die auf dem Stadtplatze aufgestellt und ein schönes Erinnerungszeichen an die Pestgefahr am Ende des 17. Jahrhunderts ist, erworben[1]). Dieselbe wurde unter der Aufsicht des Architekten Karl Weinbrenner durch den Bildhauer Ludwig Stürmer verständnisvoll erneuert. Die in Wolken schwebende Figur der hl. Maria Immakulata, wie die zu ihren Füßen stehenden Standbilder der Heiligen Sebastian, Rochus, Franziskus und Karl Borromäus wurden gründlich von Schmutz, Moos und den Resten des Ölanstriches gereinigt, die fehlenden Körperteile ersetzt und die schadhaften Teile des Unterbaues, der Sockel und der Mittelsäule ausgebessert. Ein schlichtes schmiedeeisernes Gitter umschließt die ganze Anlage. In der vor der Stadt in der Nähe des Kinderasyles der Nordbahn gelegenen, schönen Barockkapelle wurde an der Stelle der schadhaften Statue der hl. Apollonia auf Kosten des Fürsten ein anmutiges Standbild der Gottesmutter aufgestellt. Die Sorgfalt, welche der Fürst den kirchlichen Baudenkmalen der Stadt angedeihen ließ, fand in allen Kreisen der Bevölkerung Feldsbergs die größte Bewunderung. Durch seine Opferwilligkeit wurde eine Reihe interessanter Denkmäler der heimischen Kunst wieder in stand gesetzt und vor dem Verfalle behütet.

Durch einen Beitrag von 20.000 K ermöglichte Seine Durchlaucht die Erweiterung der Pfarrkirche von Hohenau, welche sich infolge der stark zunehmenden Bevölkerung als unumgänglich notwendig erwies (1902). Unter der Leitung des k. k. Hofbaumeisters Schmalzhofer wurde das Hauptschiff des Gotteshauses um zirka 10 m verlängert, ein Seitenschiff, welches eine Empore erhielt, angebaut und bei dieser Gelegenheit zugleich der Innenraum des älteren Kirchenteiles in würdiger Weise renoviert[2]).

---

ventes der Barmherzigen Brüder in Feldsberg etc. Feldsberg 1905. — Wiener Bauindustrie-Zeitung. 1898/99, XVI, S. 394 f.

[1]) Monatsblatt des Altertumsvereines. 1905, VII, S. 115.

[2]) Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Pfarrers Julius Walik.

Auch die am Fuße des Sonnwendsteines herrlich gelegene Wallfahrtskirche Maria-Schutz wurde durch die eifrigen Bemühungen des Kirchenpatrones, des Fürsten Johann von Liechtenstein, der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale und ihres Konservators, sowie des dortigen Pfarrers einer würdigen Restaurierung unterzogen [1]). Die hohe, geräumige Kirche, zu welcher Reichsgraf Josef Leopold Julius von Wallsegg im Jahre 1728 den Grundstein gelegt hatte, ist ein schönes Werk aus der Barockzeit. Der sehenswerte, originelle Hochaltar, hinter welchem das Frauenbrünnlein hervorquillt, die schönen Seitenaltäre mit wertvollen Ölgemälden, die reiche Kanzel, die prachtvolle Orgel, die lebensvollen Bildhauerarbeiten, endlich die prunkvollen Ornate mit den Wappen der Wallsegg, Kinsky, Liechtenstein und Buquoy verdienen eine eingehende Betrachtung. Infolge eines Brandes (1826) wurden die schönen Kuppeln der Türme zerstört und hatten sich mit stillosen, flachen Dächern begnügen müssen. Leider konnte bei der Restauration derselben von der Anregung des Konservators der k. k. Zentralkommission, diese nach der auf einem von Janscha gezeichneten und von Ziegler gestochenen Bilde von Maria-Schutz ersichtlichen alten Form wiederherzustellen, kein Gebrauch gemacht werden, da die Mitteilung zu spät kam; und so wurden sie wieder in derselben Weise gedeckt. Auch die Orgel, welche unter dem Brande am Beginne des 18. Jahrhunderts stark gelitten hatte, wurde neu hergestellt (1899). Ferner war die Neuherstellung der Mensa des Hochaltares, die bis jetz nur aus Ziegeln aufgemauert und mit Mörtelanwurf versehen war, notwendig geworden. An die Stelle des alten Altartisches trat nun ein neuer aus weißem Marmor, mit Skulpturen geschmückt, und zwar in derselben Form, wie ihn ein guter Stich aus dem 18. Jahrhundert von Liedl in Wien zeigt. Auch gegen die Anbringung von Glasgemälden erhob die k. k. Zentralkommission keine Einwen-

[1]) Monatsblatt des Altertumsvereines. 1890, III, S. 50, 1894, IV, S. 159, 1900, VI, S. 8. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. III. F. 1904, III, Sp. 190, 1906, V, Sp. 82*, 1907, VI, Sp. 208. — Topographie von Niederösterreich. 1904, VI, S. 147 ff.

dung, wenn bildartige, figurale Darstellungen eingeschränkt oder vermieden werden, die Zeichnung aber im Einklang mit dem Barockstile des Kircheninnern und in den Farben möglichst hell gehalten wird.

Für den Erweiterungsbau der räumlich unzulänglichen Franziskaner-, seit 1784 auch Pfarrkirche von Maria-Enzersdorf (Enzersdorf am Gebirge) [1]), welcher in den Jahren 1906—1907 durch Baurat Richard Jordan mit einem Kostenaufwand von beläufig 135.000 Kronen durchgeführt wurde, widmete der Fürst die ansehnliche Summe von 20.000 Kronen. Kirche und Kloster zu Enzersdorf waren im Jahre 1472 vollendet worden. Von diesem alten Bau haben sich bis in die neueste Zeit Spuren der gotischen Grundform, besonders in dem mit drei Seiten des Achteckes geschlossenen Presbyterium erhalten. Im Jahre 1529 durch die Türken verheert, wurde das Kloster 1533 aufgehoben. Ferdinand II. stellte allerdings dasselbe wieder her und übergab es neuerdings den Franziskanern; doch beim zweiten Türkeneinfalle (1683) gingen die Gebäude abermals in Flammen auf. In der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurden dieselben wieder instand gesetzt, das Kloster wurde durch einen Zubau vergrößert, die Kirche neu ausgeschmückt. Besondere Verdienste in dieser Hinsicht erwarb sich der damalige Guardian P. Placidius Herzog, der berühmte Geschichtsschreiber des Franziskaner-Ordens in Österreich. Seitdem im Jahre 1730 auf dem Hochaltar der Kirche eine Marienstatue aufgestellt worden war, wurde das Gotteshaus das Ziel häufiger Wallfahrten.

Nach der Absicht des derzeitigen Guardians hätte die Vergrößerung der Kirche durch Einbeziehung einer Kapelle und der Sakristei vorgenommen werden sollen, wodurch dieselbe ein linkes Seitenschiff erhalten hätte. Auf Anregung Jordans

[1]) Nach einem vom Baurate Richard Jordan am 22. Februar 1907 im Wiener Altertumsverein gehaltenen Vortrag. — Vergleiche auch A. Schmidl, Wiens Umgebungen. III, S. 248 ff. — Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 599 ff. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1906, V, Sp. 357.* — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1907, VIII, S. 109 f.

wurde dieser Plan fallen gelassen und ein weitergehender Umbau beschlossen. Das Längsschiff wurde über das Presbyterium hinaus fortgeführt, geradlinig abgeschlossen und ein neues Querschiff eingelegt. Der Mittelraum erhielt eine krönende Kuppel. An der rechten Wand des Presbyteriums wurde ein Oratorium für den Fürsten angebracht, das rechte Querschiff wurde ebenfalls mit Oratorien versehen. Mächtige Rundbogenfenster beleuchten den Innenraum der Kirche, deren Fassade in einfacher, aber würdiger Weise ausgestattet wurde. Die Errichtung einer neuen Sakristei, einer Halle zur Aufnahme der Beichtstühle und eines neuen Zuganges zum rechts von der Kirche befindlichen Kloster vollendeten den Umbau des Gotteshauses.

An die Besprechung der auf Kosten oder unter der Mithilfe des Fürsten durchgeführten Kirchenrestaurationen schließen wir eine Würdigung jener Gotteshäuser an, welche Seine Durchlaucht auf seinen Gütern neu errichten ließ.

Den hervorragenden Schöpfungen des fürstlich Liechtensteinschen Architekten Karl Weinbrenner in Eisgrub schließt sich in würdiger Weise die neue Pfarrkirche in Unter-Themenau an (Abb. 28), welche in den Jahren 1894—1898 auf Kosten des Fürsten an Stelle der räumlich und baulich sehr bescheidenen Dorfkirche errichtet wurde[1]). Das Gotteshaus zeigt eine zentrale Anlage. Der Grundriß erscheint aus zwei über Eck gestellten Quadraten kombiniert. Die Verbindungslinien der Durchschnittspunkte derselben bilden die Diagonalen eines Oktagons, welches als Mittelbau in die Höhe strebt. Die Rippen des Gewölbes vereinigen sich sternförmig im Schlußstein, der 23·5 m über dem Pflaster liegt. Spitzbogige, hohe Fenster beleuchten den zentralen Raum, der durch Arkaden von den Seitenkapellen, der Vorhalle, über welcher sich der Orgelchor befindet, und dem Presbyterium geschieden wird. Zu beiden Seiten des letzteren liegen die Sakristei und das Oratorium. Die Grundrißform der Kirche ermöglicht ge-

[1]) Der Architekt. 1895, I, S. 51, Taf. 87—88, 1897, III, S. 14, Taf. 29. — Wiener Bauindustrie-Zeitung, 1900/01, XVIII, S. 253 f. — Bautenalbum. Taf. 59 und 60.



28. UNTER-THEMENAU: Pfarrkirche.

nügende Durchblicke nach dem Hochaltar, eine günstige Beleuchtung, die nebst den Fenstern des Zentralraumes durch die mit Glasgemälden versehenen Fenster im Chore und die einfach gegliederten, gekuppelten Fenster der Seitenwände geschaffen wird, und bei verhältnismäßig reicher Gliederung einen ruhigen Aufbau der Massen.

Die Inneneinrichtung bilden schlichte Altäre, die freistehende, im lichten Ton gehaltene Kanzel, ein reicher Kronleuchter und stilgerechte Kirchenstühle; einfach ornamentierte Steinfliesen decken den Boden. Alle Konstruktionsglieder des Innenraumes (Gesimse, Pfeiler, Dienste, Gurten, Gewölberippen, Maßwerke und Friese) wurden in Formsteinen und roten Verblendern hergestellt und nur die Wandflächen und Gewölbeschilder erhielten einen Verputz zur Aufnahme einer polychromierten Dekoration. Im unteren Teile wurde die Wanddekoration, als dem Auge mehr sichtbar, in einem mehrfarbigen Sgraffito ausgeführt. Für die Pfeilersockel, dann für die Dienst- und Säulenkapitäle gelangte Haustein zur Verwendung. Das Äußere der Kirche ist als Rohbau in roten Verblendern und mit Verwendung von Formziegeln zu allen Gliederungen durchgebildet. Die reiche, farbige Wirkung des Baues, die sich dem von Slawen, die im Hausbau und in der Tracht die alte nationale Eigenheit treu bewahrt haben, bewohnten Dorfe trefflich anpaßt, wird noch durch braun und grün glasierte Ziegel und Formsteine, dann durch kleine, weiße Putzflächen gesteigert. Auch die Dächer erhielten eine Dessin-Eindeckung in glasierten Falzziegeln. Die beiden Glockentürme, die das im stumpfen Spitzbogen geschlossene Portal flankieren, wurden in ihrer Ausdehnung auf das Mindestmaß beschränkt, um den Charakter des Zentralbaues auch äußerlich deutlich zum Ausdrucke zu bringen. Das schlanke Zeltdach derselben wurde gleich der Kuppel der Laterne mit grün glasierten Biberschwänzen eingedeckt. Haustein kam nur an den Schenkeln des reich ornamentierten Giebels über dem Haupteingange, wie an den Kreuzblumen der Wimperge und den Wasserspeiern zur Anwendung. An der Ausführung des Baues waren unter andern der Baumeister Josef Schmalzhofer, der Steinmetzmeister

Johann Konheiser, der Bildhauer Josef Beyer, die Wiener Bildhauer-Assoziation, die Schlosser V. Gillar und A. Nehr und der Tischler Adolf Rechberg beteiligt. Das gesamte Verblendmaterial, die glasierten Dachziegel und Fliesen lieferte die fürstliche Tonwarenfabrik in Unter-Themenau, die in der Erzeugung der vorzüglichen, farbenprächtigen Baumaterialien ihre außerordentliche Leistungsfähigkeit aufs glänzendste bewies. Die weithin sichtbare Kirche liegt inmitten einer ausgedehnten, reizenden Parkanlage, die von einem schmiedeeisernen Gitter eingefriedet wird. Innerhalb derselben erhebt sich ein einfaches Steinkreuz, das von stilisiertem Kastanienlaub umrankt wird. Die Umgebung der Pfarrkirche gewinnt in hervorragendem Maße durch die gleichfalls von dem Gutsinhaber geschaffenen Neubauten für die Schule, das Pfarrhaus und die Wohnung des Arztes, die sich in ihrem Stile und in ihrer Dekoration würdig der äußeren Erscheinung der Kirche anfügen.

An dieser Stelle mögen auch einige Worte über die Liechtensteinsche Tonwarenfabrik in Unter-Themenau Platz finden, die hinsichtlich der Güte und Schönheit der erzeugten Waren, wie ihrer maschinellen Einrichtungen, die in moderner und zweckmäßiger Weise ausgebildet sind, wohl die hervorragendste Stelle unter den ähnlichen Fabriken Österreichs einnimmt[1]). Sie besteht aus vier Fabriksabteilungen, und zwar der Fabrik für Trottoir- und Mosaikplatten (Jahresproduktion bis zu 12 Millionen Stück), der Fabrik für Steinzeug- und Klinkererzeugnisse mit einer Erzeugung von zirka 100.000 Stück Röhren, Fassonstücken und sonstigen Steinzeugwaren und zirka 1 Million Klinkerziegeln pro Jahr, der Fabrik für Dachziegel, Drainröhren und Verblender (Jahresproduktion 3½ Millionen Stück) und der Fabrik für Kachelwaren und andere glasierte Artikel (zirka 400.000 Stück pro Jahr). An diese Anlagen schließt sich ein umfangreicher Betrieb zur Gewinnung der Rohmaterialien an, die aber auch in großer Menge zugeführt werden. Das Werk beschäftigt rund 700 Beamte und Arbeiter. Am Werke besteht eine Restauration mit einem

[1]) Blätter des Vereines für Landeskunde. 1869, III, S. 177. — Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 272ff.

großen Speisesaal für die Arbeiter und Passagierzimmern, ein Badehaus und eine schöne Parkanlage. Zur Fabrik gehören ferner 20 Wohngebäude mit 77 Familienwohnungen, in welchen die Beamten und ein Teil der Arbeiterschaft untergebracht sind. An 160 Arbeiterfamilien haben Felder im Mindestausmaß von je 800 m² zur Bebauung zugeteilt. Die schönen Produkte der Fabrik fanden bei zahlreichen Bauten, die während der Regierung des Fürsten auf dessen Gütern zur Aufführung gelangten, die ausgedehnteste Verwendung; jedoch auch andere Bauherren wußten die Erzeugnisse der Fabrik zu schätzen. So sind z. B. die schönen glasierten Dachziegel, die nach dem System des Chemikers Kosch, der einst in der k. k. Porzellanfabrik angestellt war, in allen Farben erzeugt wurden, bei zahlreichen Kirchenbauten des Dombaumeisters Fr. v. Schmidt verwendet worden. Die Kirchen in Fünfhaus und in der Brigittenau in Wien waren die ersten, bei welchen von diesen prächtigen Erzeugnissen Gebrauch gemacht wurde.

Im Jahre 1900 wurde die alte Pfarrkirche zum hl. Apostel Andreas in Dobermannsdorf abgebrochen und an deren Stelle ein neues, geräumigeres Gotteshaus nach den Plänen des Architekten Karl Weinbrenner aufgeführt, das die Ortsgemeinde der Munifizenz des Fürsten zu danken hat [1]). Schon im Lonsdorfschen Verzeichnis der Pfarren des Passauer Sprengels steht die Pfarre unter dem Namen Doberleinsdorf verzeichnet, mit dem Zusatze, daß ein Liechtenstein deren Patron sei. Vielleicht hat Heinrich I. v. Liechtenstein (1233—1265) an der Gründung der Pfarre und der Erweiterung der ehemaligen Kapelle zur Kirche mitgewirkt. Der Grundriß des Neubaues zeigt ein 22 m langes und 8 m breites Hauptschiff, das in vier Gewölbefelder geteilt und mit Kreuzgewölben überspannt ist. Das Presbyterium wird von fünf Seiten des Achtecks geschlossen. Der vierkantige Turm geht, durch Wasserschläge vermittelt, in einen achteckigen Turm über, der im schlanken Zeltdach

---

[1]) Topographie von Niederösterreich. 1885, II, S. 299. — Wiener Bauindustrie-Zeitung. 1901/02, XIX, S. 379. — Wiener Bautenalbum. Taf. 97. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1901, VI, S. 88, 1904, VII, S. 87.

endigt. Der Turm ist seitlich disponiert und hinter demselben ein Seitenschiff zur Aufnahme des Seitenaltars angeordnet. Die Turmhalle bildet zugleich einen Eingang und führt zur Treppe des Orgelchors. Über den beiden Eingängen sind gedeckte Vorhallen mit reicherer Durchbildung angeordnet, während das Äußere der Kirche in einfacher Weise durchgeführt wurde. Quaderimitation an den Gebäudekanten und Öffnungen, Spritzwurf an den Flächen entsprechen dem Charakter einer Dorfkirche. Nur die Sockel und die Vorhallen wurden in Stein hergestellt; Vorhalle und Treppenturm sind mit hellgrün glasierten, die übrigen Dächer mit roten Ziegeln eingedeckt. Der bemalte Innenraum, die figuralen Glasgemälde im Presbyterium, der ganz aus Marmor aufgebaute Hochaltar, die geschnitzten und vergoldeten Seitenaltäre, die polychromierte Steinkanzel, die eichenen Bänke und Beichtstühle, das Mosaikplattenpflaster vereinigen sich zur edlen, harmonischen Gesamtwirkung. Die Glocken der alten Kirche (drei wurden im Jahre 1757 von Josef Scheichel und eine im Jahre 1842 von Jakob Korrentsch in Wien gegossen) wurden eingeschmolzen und ein neues, größeres Geläute vom Kirchenpatron angeschafft. Im Jahre 1901 fand durch den Weihbischof Dr. Godfried Marschall die feierliche Einweihung des schönen Gotteshauses statt, das eine Zierde des schmucken Ortes bildet. (Abb. 29.)

Als Johann v. Liechtenstein, der Hofmeister Albrechts III., im Jahre 1393 in Mistelbach Grund und Boden erwarb, ging auch die von Marchart II. v. Mistelbach gestiftete Spitalkirche nebst dem Armenspital in den Besitz desselben über. Schon in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts wurde das Spital von der Liechtensteinschen Familie erweitert und neu bestiftet und auch in der Folge sorgten die Mitglieder des fürstlichen Hauses mit warmem Herzen für dasselbe. Die alte, der hl. Elisabeth geweihte Kapelle war ein einfacher gotischer Bau von der Wende des 15. Jahrhunderts. An das aus drei Jochen bestehende Schiff schloß sich im Norden ein Anbau von verminderter Höhe und Breite an, welcher zwei Gewölbejoche umfaßte und als Presbyterium diente. Die Decke bestand aus einfachen spitzbogigen Kreuzgewölben mit kleinen Schlußsteinen. Im



29. **DOBERMANNSDORF: Pfarrkirche.**



ersten Schiffjoch war die Empore eingebaut. Spitzbogige Fenster, Strebepfeiler am Langhaus und ein kleines, reizendes Steintürmchen belebten das Äußere des zwar nicht hervorragenden, aber als Denkmal der heimischen Baukunst immerhin beachtenswerten Baues. Im Jahre 1904 wurde die Kirche abgebrochen, da sie dem Ausbau der Mitschastraße im Wege stand. Es war ein Wunsch aller Freunde der heimischen Kunst und Geschichte, daß dieses Kirchlein erhalten bleiben sollte, als ein Zeichen, wie die Kunst früherer Zeiten derartige einfache Bauprobleme löste, als ein Teil des Stadtbildes, der sich nicht mehr ersetzen läßt; allein die Kosten der Restaurierung der noch dazu feuchten und tiefliegenden Kapelle wären zu bedeutende gewesen. Die k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale gab auch aus diesem Grunde ihre Zustimmung zum Abbruch der Kapelle; sie sprach sich jedoch für die genaue Aufnahme und für die Erhaltung des figuralen Schmuckes derselben aus, welchem Wunsche die Stadtgemeinde gern nachkam. Fürst Johann v. Liechtenstein, welcher die Kapelle der Gemeinde schon im Jahre 1902 zum Zwecke der Straßenregulierung geschenkt hatte, widmete zum Baue der neuen Kapelle 16.000 Kronen und das nötige Baumaterial aus der Unter-Themenauer Tonwarenfabrik im Werte von 8000 Kronen. Auch andere Wohltäter trugen das Ihre zum Kirchenbaue bei. Der Bürgermeister Thomas Freund und dessen Frau Anna stifteten ein bemaltes Glasfenster, die Schwestern Wunsch spendeten 1300 Kronen. Mit der Ausarbeitung der Baupläne wurde von Seiner Durchlaucht der Architekt Karl Weinbrenner betraut, den Bau selbst führte der Baumeister Josef Dunkl in Mistelbach durch. Die Kapelle ist in den schlichten Formen der nordischen Gotik ausgeführt, das Äußere wirkt wie bei allen Bauten Weinbrenners insbesondere durch die glückliche Verwendung des farbigen, vorzüglichen Tonmaterials aus der Liechtensteinschen Fabrik zu Unter-Themenau. Einen schönen Schmuck des Innenraumes bilden die von Ferdinand Stuffelesser in St. Ulrich (Grödenertal, Tirol) geschnitzten Figuren der hl. Elisabeth und zweier Engel am Hochaltar. Bei der feierlichen Einweihung des

Kirchleins am 19. November 1905 erschien in Vertretung des Fürsten Prinz Karl v. Liechtenstein[1]).

Das Liechtensteinsche Pfründnerhaus lag in unmittelbarer Nähe der Kirche. Es war ein schlichtes Gebäude mit einzelnen spätgotischen Details von besonderer Zierlichkeit. Unter den Gewänden dreier Fenster ragte besonders eine Gewandung durch die mit Wappen gezierten Konsolen hervor. Ein schönes spätgotisches Werk war das aus gekreuzten Stäben konstruierte, reichgegliederte und stark profilierte Portal mit flachem Kleeblattsturz. Im Jahre 1884 wurde dieses Gebäude niedergerissen, an seiner Stelle ein Garten angelegt und daran anstoßend auf Kosten Seiner Durchlaucht das gegenwärtige, villenartige Spital errichtet, das für acht Pfründner berechnet ist.

Der Fürst erwies sich auch in anderer Hinsicht als ein Wohltäter der Stadt. Als die Gemeinde daranging, auf dem Kirchenberge Parkanlagen zu schaffen (1881), trat der Fürst zu diesem Zwecke bereitwilligst den ihm gehörigen Teil des Berges ab und förderte das Unternehmen überdies durch eine namhafte Geldspende. Die Anhöhe, wo einst die Stammburg der Herren von Mistelbach stand, die später an die Herren von Liechtenstein überging, ziert nun ein schöner Park, welchem die dankbare Vertretung der Stadt zur Erinnerung an den Fürsten den Namen Liechtensteinanlage gab. Den schönen Obelisken, ein Werk der Unter-Themenauer Tonwarenfabrik, welcher auf der unter dem Protektorate des Fürsten in Mistelbach abgehaltenen landwirtschaftlichen Ausstellung (1895) zu sehen war, schenkte der Fürst der Stadt. Die Gemeindevertretung ließ denselben im Stadtpark aufstellen und darauf eine Marmortafel anbringen, auf welcher die Worte zu lesen sind: Zur Erinnerung an die land-, forstwirtschaftliche und Gewerbeausstellung 1895. Gewidmet von Seiner Durchlaucht dem regierenden Fürsten Johann von und zu Liechtenstein. — Im Jahre 1907 erfolgte durch Seine Durchlaucht die hochherzige Spende von 30.000 Kronen zum Baue eines neuen Kranken-

[1]) Über den Bau der neuen Elisabethkapelle hat mir Herr Karl Fitzka, k. k. Finanzrat i. P., gütigst Mitteilungen zukommen lassen.

hauses[1]), wodurch derselbe neuerdings seine rege Anteilnahme an der Entwicklung der schönen Stadt bekundete. Als im Jahre 1898 das Städtische Museum gegründet wurde, spendete der Fürst demselben zehn Urkunden aus dem Liechtensteinschen Archiv in Wien, die auf die Geschichte der Stadt Bezug haben und außerdem mehrere Abschriften und Auszüge von solchen Urkunden, welche auf Mistelbach sich beziehende Daten enthalten[2]).

Ein besonderes Verdienst erwarb sich auch der Fürst um die Renovierung des Ölberges im benachbarten Wilfersdorf[3]). Die Stationen des aus dem 17. Jahrhundert stammenden Kalvarienberges ziehen sich an der Reichsstraße von Wilfersdorf gegen Erdberg hin. An seinem Fuße erheben sich zwei Kapellen, „Maria vom Siege" und „Jesu Abschied von Maria", die noch ziemlich gut erhalten sind. Von den eigentlichen Leidensstationen „Jesus am Ölberg", „Geißelung", „Dornenkrönung", „Kreuztragung" und „Kreuzabnahme" befand sich besonders der Ölberg in traurigem Zustande. Die Figuren aus Zogelsdorfer Stein hatten im Laufe der Zeit stark gelitten, eine unschöne Bemalung entstellte die Gestalten der Jünger. Die Spenden frommer Gemeindeangehöriger und vor allem die ansehnliche Widmung des Fürsten (1072 Kronen) ermöglichten die Restaurierung des Werkes. Architekt Karl Weinbrenner und der Bildhauer Josef Stürmer führten dieselbe in einer Weise aus, daß die Gruppe, welcher künstlerischer Wert nicht abzusprechen ist, nun eine Zierde des Marktes bildet. Am

---

[1]) Mistelbacher Bote. 19. Juli 1907, S. 3.

[2]) Über Mistelbach vergleiche: Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 266f. — Berichte des Altertumsvereines. 1891, XXVII, S. 59f. — Monatsblatt des Altertumsvereines. 1902, VI, S. 24. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1882, VIII, S. XLIX, 1889, XV, S. 62 und 123, III. F. 1902, I, Sp. 357 und 404, 1903, II, Sp. 117f., 1904, III, S. 26 und 150. — Karl Fitzka, Geschichte der Stadt Mistelbach. Mistelbach 1901. — Topographie von Niederösterreich. 1906, VI, S. 609ff. — K. Grefe, Alt-Österreich. Bl. 190a und b.

[3]) Bote aus Mistelbach. XIX, Nr. 13, 30. März 1906, Nr. 15, 13. April 1906. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. III. F. 1906, V, Sp. 122*.

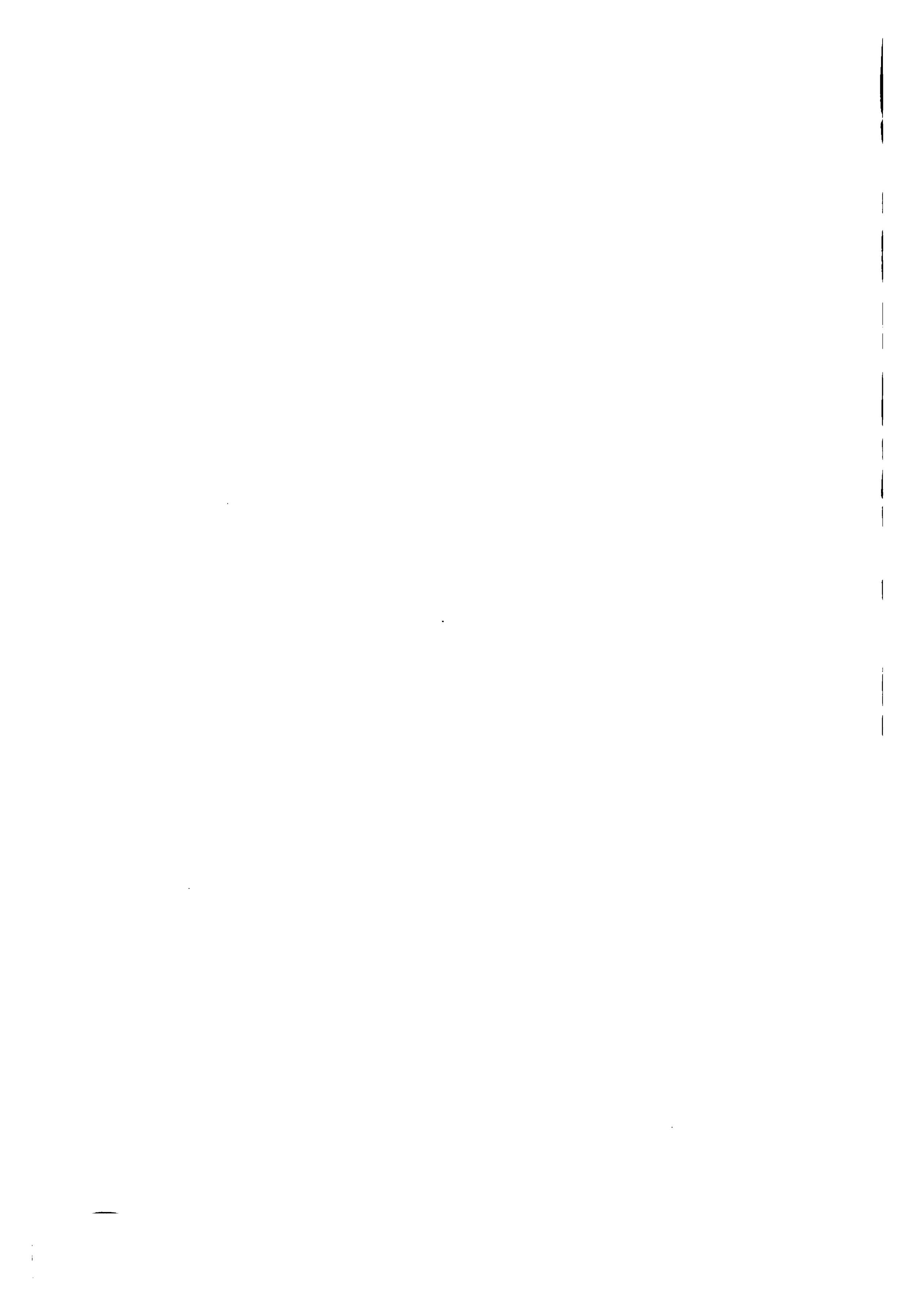
8. April 1906 fand die feierliche Einweihung des Ölberges statt. Möge es gelingen, auch die Mittel für die Wiederherstellung der übrigen Leidensstationen aufzubringen!

Die Gemeinde Katzelsdorf[1]), welche bis 1693 nach Feldsberg eingepfarrt war, verdankt ebenfalls der hochherzigen Gesinnung des Fürsten ein neues Gotteshaus, dessen Bau nach Abtragung des alten, unscheinbaren Kirchleins zum hl. Bartholomäus, das in seinen Formen eine Vermengung barocker, klassizistischer und neugotischer Motive zeigte, im Jahre 1905 nach den Plänen des Architekten Karl Weinbrenner begonnen und 1908 vollendet wurde. An das von drei spitzbogigen Gewölbejochen überspannte Hauptschiff schließt sich das Querschiff und der höher gelegene, schmälere Chor an, der von drei Seiten des Achteckes abgeschlossen wird. Links von diesem befindet sich die Sakristei und rechts davon ein Anbau, der den Aufgang zur Empore und zum mächtigen, 58 m hohen Turme enthält, der aus dem Viereck in ein schlankes, achtseitiges Zeltdach übergeht und durch seine harmonische, abwechslungsreiche Gliederung das malerische Gepräge der Kirche wesentlich erhöht. Imposant wirkt besonders die Stirnseite derselben, welche den Haupteingang enthält. Ein rundbogiges, von zwei kräftigen Säulen gestütztes Portal führt in die offene, bemalte Vorhalle, die von einem Pultdach überhöht und von zwei schmucken, turmartigen Vorbauten flankiert wird, in welchen die Aufgänge zum Orgelchore liegen. Eine Zierde der Fassade bildet die vom Bildhauer J. Beyer aus gelblichweißem Sandstein gearbeitete, schlanke Figur des segnenden Heilandes, welche sich über einem fünfteiligen, mit ornamentalen Glasmalereien geschmückten Radfenster erhebt. Von guter Wirkung ist auch das die linke Seitenwand der Kirche durchbrechende Seitenportal. Durch die Anwendung verschiedenartigen Baumaterials wurde der Kirche ein eigenartiges Aussehen verliehen, wie es wenige Landkirchen besitzen. Die Sockel sind aus Stein hergestellt, die Mauerflächen mit Mörtel in Spritzwurf verkleidet; für die Gewände der hohen, dreiteiligen Spitzbogenfenster des

[1]) Topographie von Niederösterreich. 1903, V, S. 62 f.



30. GIESSHÜBEL: Pfarrkirche.



Schiffes, der kleineren Fenster des Querschiffes, des Presbyteriums und des Portals, ferner für die Gesimse und Friese wurden rote Formsteine verwendet; die Stufen, die Säulen des Haupteinganges, die Wappen zu den beiden Seiten desselben, der Baldachin über der Christusstatue, die Umfassung des Radfensters wurden aus herrlichem, feinkörnigem schlesischen Sandstein gebildet, der auch im Inneren für die Sockel und Kapitäle der Pfeiler, welche den Raum unter dem Musikchore vom Schiffe scheiden, für die Konsolen, auf welchen die aus roten Formsteinen gefügten Rippen des Kreuzgewölbes ruhen, und die Schlußsteine in Verwendung kam. Das hohe Dach erhielt eine Eindeckung in roten Falzziegeln. Der Innenraum des Gotteshauses wurde mit schönen ornamentalen Wandmalereien versehen, der Boden mit stilgerechten Fliesen belegt. Den schönsten Schmuck der Kirche aber bilden die farbenprächtigen, herrlich komponierten Glasgemälde, welche sich in die durch Steinpfeiler unterteilten Fenster des Hauptschiffes vortrefflich einfügen. Sie stellen die Taufe Christi im Jordan, die hl. Familie in Nazareth, Jesus als Kinderfreund und die Verklärung des Herrn auf dem Berge Tabor dar. Das erstgenannte Fenster wurde von den fürstlichen Beamten zum Andenken an das fünfzigjährige Regierungsjubiläum Seiner Durchlaucht gestiftet, die übrigen sind Widmungen des Notars Leopold Gübert in Feldsberg, des Ortspfarrers Anton Krejčiř und des geistlichen Rektors des Wiedener Spitales in Wien, Josef Sigmund. Unterhalb der Fenster wurde in steinerner Umrahmung ein schöner Kreuzweg in die Wand eingefügt, der bemalte Figuren aus Stuck auf Goldgrund zeigt. Die Glasgemälde des Chors stellen St. Florian, St. Bartholomäus und St. Sebastian dar, die anderen Fenster der Kirche sind mit ornamentalen Glasmalereien versehen. Die geschmackvolle Einrichtung der Kirche, besonders die schönen Altäre, die mit den Symbolen der vier Evangelisten geschmückte Kanzel, das Speisegitter, dessen zierliches, bemaltes Schmiedewerk von einer Steinumrahmung eingefaßt erscheint, erhöhen den Gesamteindruck des Innenraumes. Für alle Zeiten wird die herrliche, hoch über dem Dorfe liegende Kirche die Erinnerung an das Regierungsjubiläum

des Fürsten, der mit großen Mitteln den Bau errichtet hat, der mit regem Interesse jede Phase desselben wahrnahm und während der Ausführung mit dem ihm eigenen Kunstverständnis noch manche glückliche Änderungen in den Details vornehmen ließ, festhalten. Große Anerkennung gebührt aber auch dem bewährten Architekten, der, ausgerüstet mit einem hochentwickelten Formen- und Farbensinn, dieses schöne Werk schuf, welches wohl das schönste unter seinen zahlreichen Kirchenbauten ist. Zu gleicher Zeit erhielt auch der neben der Kirche gelegene Ortsfriedhof durch den Fürsten ein neues, schlichtes, der ländlichen Umgebung vorzüglich angepaßtes Portal, für welches ein älteres Barocktor in Verwendung kam.

In dem Orte Gießhübel wurde an Stelle des im Jahre 1750 von dem Priester Johann Ottmann aus eigenen Mitteln und unter der Beihilfe von Wohltätern der Gemeinde erbauten Kirchleins [1]) ein neues Gotteshaus auf Kosten des regierenden Fürsten errichtet. (Abbildung 30.) Die hohe Lage der Kirche, eine reizende landschaftliche Umgebung, wie sie wenige Kirchen des Landes besitzen, und die derselben trefflich angepaßte Bauart machen sie zu einer der interessantesten von denjenigen, welche der Fürst auf seinen Gütern entstehen ließ. Eine hübsche Parkanlage bildet die engere Umrahmung, von hier fällt der Blick auf bewaldete Höhen und das herrliche Tal der Brühl; der Husarentempel, die Ruine der Burg Mödling und besonders die Feste Liechtenstein grüßen von den Gipfeln der Berge herüber. Zu der letzteren bildet die schöne Kirche nicht nur landschaftlich, sondern auch stilistisch das Gegenstück. Der Architekt Gustav Ritter v. Neumann hat für die der hl. Dreifaltigkeit geweihte Kirche die lebendigen Formen der Übergangszeit vom romanischen in den gotischen Stil gewählt. Der Grundriß erscheint vortrefflich gegliedert, das von zwei kräftigen Säulen getragene Portal, das schöne Radfenster über demselben und vor allem der mächtige Turm, der sich rechts vom Eingange in den Bau einfügt, verleihen dem Äußeren ein monumentales Gepräge. Eine besondere Zierde erhält der mit

[1]) Topographie von Niederösterreich. 1893, III, S. 445 f.

einem steilen Zeltdache versehene Turm durch den unter dem Dachgesimse laufenden spitzbogigen Arkadengang. Die Kirche wirkt aber auch vortrefflich durch die farbigen Reize des zu ihrem Baue verwendeten Materials. Der herrliche, im Orte selbst gewonnene, unregelmäßig zubehauene Kalkstein (für die Gesimse, Fenstergewände und Pfeiler wurden regelmäßig geformte Steine verwendet) mit dem schönen rötlichen Stich gibt den Grundton an. Mit demselben verbinden sich das warme Braun der Holzkonstruktionen, das matte Rot des Ziegeldaches und das dunkle Grün der glasierten Firstziegel zu ruhiger, harmonischer Wirkung. Dazu treten noch die zarten Farben der blühenden Rosen, die sich hie und da an dem Gemäuer emporranken.

Das Innere der Kirche (Abbildung 31) zeigt ein hohes Mittelschiff, das sein Licht durch gekuppelte spitzbogige Fenster empfängt, und zwei niedrigere Seitenschiffe, welche ebenfalls durch Spitzbogenfenster erhellt werden. Das Schiff enthält fünf von Kreuzgewölben überspannte Joche. Das halbrund geschlossene Presbyterium mit einer reizenden Empore an der linken Seitenwand besitzt fünf rundbogige Fenster. Die Kirche ist in zarten Farben bemalt, die Fenster erscheinen in hellen Tönen gemustert, das Mittelfenster des Chores enthält ein schönes Glasgemälde (von Geyling in Wien), welches den auferstandenen Christus darstellt. Die schlichte Inneneinrichtung fügt sich stilvoll in die architektonische Gliederung ein. Der Grundstein zum Kirchenbau wurde 1899 gelegt, im Jahre 1908 wurde die Kirche eingeweiht. Der Fürst, dem der Bau der Kirche in einer Gegend, die ihm so lieb und wert ist, sehr am Herzen lag, hat jede Phase ihrer Entstehung mit dem größten Interesse verfolgt. Auch der Ortspfarrer Matthias Bendik, dem ich einen Teil der obigen Ausführungen verdanke, hat den Bau mannigfach gefördert, indem er für die innere Ausstattung desselben größere Summen, die ihm aus Spenden frommer Kirchenbesucher zugeflossen waren, widmete.

Die anmutige Kapelle am Semmering, ein Werk des Architekten Gustav Ritter v. Neumann, kam gleichfalls mit Unterstützung des Fürsten zustande. Das Kirchlein, welches

am Bergesabhang über der Station Semmering aus dem Dunkel des Waldes hervorlugt, ist in den schönen Formen der Gotik, wie sie sich in dieser Gegend entwickelt haben, erbaut. Als Baumaterial wurde weißer Kalkstein verwendet. Das steile Dach erhielt eine Bedeckung aus grün glasierten, in verschiedenen Farbentönen abgestuften Biberschwänzen. Das schlichte Äußere gewinnt durch die entsprechende Verwendung von Holzarchitektur in außerordentlicher Weise. Das Innere des Gotteshauses zerfällt in ein von drei spitzbogigen Kreuzgewölben überspanntes Schiff, an welches sich der mit drei Seiten des Achteckes abgeschlossene Chor anfügt. Der letztere wird links und rechts von Anbauten für die Sakristei und ein Oratorium flankiert. Das Presbyterium ist mit ornamentalen Wandmalereien versehen und enthält über der Tür der Sakristei ein Fresko, welches die Verklärung Christi zeigt. Die Fenster des Chores sind mit schönen Glasgemälden geschmückt, das mittlere, eine Stiftung des Fürsten, stellt die heilige Familie, das linke, eine Spende der Gemeinde Breitenstein, Johannes den Täufer, das rechte, gewidmet von der Baronin Klein-Wiesenberg, den hl. Franziskus dar. Auch die Spitzbogenfenster des Schiffes sind teils mit figuralen, teils mit ornamentalen Glasmalereien ausgestattet. Der in unmittelbarer Nähe der Kirche errichtete Pfarrhof ist ein schöner Bau, der durch seine reiche Holzarchitektur wirkungsvoll zur Geltung gebracht ist. Anläßlich des sechzigjährigen Regierungsjubiläums des Kaisers beschloß der unter dem Protektorate des Fürsten stehende Kapellenbauverein, die schöne Kapelle zu vollenden und bedeutend zu vergrößern[1]).

Mähren.

Gleich den auf niederösterreichischem Gebiete gelegenen Patronatskirchen verdanken auch zahlreiche Gotteshäuser auf den Gütern des fürstlichen Hauses in Mähren dem Fürsten Johann II. eine unermüdliche Fürsorge. Neubauten traten an

[1]) Neue Freie Presse. 3. April 1908, S. 10.



31. GIESSHÜBEL: Inneres der Pfarrkirche.

Stelle alter, unzulänglicher Kirchen, sorgfältige Restaurationen behoben die im Laufe der Zeit entstandenen Schäden an alten, oft historisch und künstlerisch merkwürdigen Pfarrkirchen. Wir erwähnen zunächst die Restaurierung der von Judas Thaddäus Supper aus Mährisch-Trübau († 1771) gemalten Fresken in der Pfarrkirche zu Tattenitz (Gut Hohenstadt), welche auf Anregung des Konservators Czerny und der k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale vorgenommen wurde[1]). Diese wertvollen Wandmalereien aus dem Jahre 1763 mit Darstellungen aus der Legende Johannis des Täufers und Johanns von Nepomuk, wie aus der Geschichte des Lebens Jesu waren ziemlich schadhaft geworden; infolge früher eingedrungener Feuchtigkeit wurden die Lasuren an den Deckenfresken vielfach zerstört, so daß der graue Malgrund in breiten Flächen zutage trat, ferner waren an den Lünetten, den Pilastern und Füllungsmalereien der Seitenwände dunkle und lichte Flecken sichtbar geworden. Nachdem eine bauliche Untersuchung der Sprünge und leichten Senkungen des Gewölbes vorangegangen war, wurde mit der probeweisen Restaurierung der zwei westlichen Deckenbilder („Anbetung des Lammes“, „Darstellung Christi im Tempel“), sowie eines Stückes einer anstoßenden Lünette begonnen, welche zur Zufriedenheit der kunsthistorischen Kontrolle der Arbeiten ausfiel (1904). Die dunklen Flecken wurden auf chemischem Wege ohne erkenntliche Zerstörung der Farbe beseitigt, die verblaßten Stellen mit Farbe getränkt, die ganz verlorenen Teile aber sorgfältig ausgefüllt. Einer Fortsetzung der weiteren Arbeiten nach denselben Prinzipien stand nun nichts mehr im Wege. Im Jahre 1905 bewilligte Seine Durchlaucht die erforderlichen Summen für die Restaurierung der beiden letzten Deckengemälde („Anbetung der hl. Dreifaltigkeit durch den Trinitarier-Orden“ und „Mariä Heimsuchung“), die gleichfalls einwandfrei durchgeführt wurde. Im Herbste 1906 hatten der im Restaurierungsverfahren

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. III. F. 1902, I, Sp. 127 f., 1903, II, Sp. 7, 154, 304 und 375, 1904, III, Sp. 230, 1905, IV, Sp. 118 und 238 f., 1907, VI, Sp. 248 f. — Mitteilungen des Mährischen Gewerbemuseums. 1904, XXII, S. 153 ff., 1906, XXIV, S. 137 und 155 ff.

erprobte Künstler Theophil Melicher und sein Mitarbeiter Kraus die Arbeiten vollendet. Der Eindruck, den jetzt diese Bilder machen, ist ein großartiger; sie erstrahlen wieder in neuem Glanze und der ursprünglichen Farbenpracht und werden wieder durch lange Jahre ein beredtes Zeugnis ablegen von Suppers Kraft, aber auch von der Opferwilligkeit des Fürsten, welcher den Kirchenerneuerungsverein in so munifizenter Weise unterstützte, daß er seiner Aufgabe auch wirklich gerecht werden konnte. Durch Ankauf der Herrschaft Kiritein von Moritz Edlen v. Teuber (1894) ging das Patronat der Wallfahrtskirche zu Mariä Namen in Kiritein[1]) auf Fürst Johann II. über. Die Kirche, welche zu den schönsten Gotteshäusern der Markgrafschaft zählt, ist ein Zentralbau, der von den Prämonstratensern in Obrowitz in den Jahren 1728—1771 durch den Baumeister A. Ritz errichtet wurde. Rampen und Treppenanlagen führen zu der Terrasse, auf welcher die Kirche liegt. Nördlicherseits lehnt sich an dieselbe ein schöner Arkadenhof von elliptischer Form an, welcher zwei Portalgebäude und die St. Annakapelle enthält, während der Trakt, in dem die Sakristei und die Schatzkammer liegen, die Verbindung mit dem ausgedehnten, ehemaligen klösterlichen Residenzgebäude, dem jetzigen Schlosse, herstellt. Die Kirche ist ausgezeichnet durch die Originalität der Grundrißanlage, ihre Größe, den Freskenschmuck und die bildnerische Ausgestaltung. Insbesondere die gewaltige Kuppel, deren Scheitelpunkt 30 Meter über dem Kirchenpflaster liegt, und die Wände erhielten durch den genialen Brünner Meister Johann Georg Etgens schöne Wand- und Deckengemälde, welche die Gemeinschaft der Heiligen vorstellen. Von dem gegenwärtigen Herrn Pfarrer B. Dátek erhielten wir die gütige Mitteilung, daß Seine Durchlaucht seit dem Jahre 1896 für die Renovierung der Kirche und des Pfarrhofes eine ansehnliche Summe (ca. 120.000 Kronen) aufgewendet hat. In unmittelbarer

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1892, XVIII, S. 162 f. — Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 343 f., 346, 350, 366 und 378. — Prokop, Die Markgrafschaft Mähren etc. IV, S. 1006, 1075, 1280, 1301 und 1315. — Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 226.

Nähe der Stadt Olmütz liegt das Gebäude des einstigen Prämonstratenserklosters Hradisch, des bedeutendsten und schönsten Abteigebäudes Mährens, das gegenwärtig als Garnisonspital dient[1]). Dieses hervorragende Kunstwerk aus der Barockzeit ist in der sogenannten Prälatenkapelle zum hl. Stephan und dem gleichzeitigen Prälaturgebäude ein Werk nach den Plänen des Baumeisters Domenico Martinelli (1730). Bedeutende Meister, wie die Bildhauer Andrea Allio und Josef Winterhalder und die Maler Daniel Gran, Paul Troger und Anton Tassi besorgten die künstlerische Ausstattung des Baues. Die Kapelle, jetzt Kirche der Lokalkuratie des Dorfes Hradisch, über welche der Fürst seit dem Jahre 1878 das Patronatsrecht ausübt, wurde durch Troger mit Fresken und durch Tassi mit höchst effektvollen Architekturmalereien geschmückt. In der südlichen Mauer der Sakristei dieser Kapelle sollen sich in einer zinnernen Urne die sterblichen Überreste der Gründer des Hradischer Klosters, des Olmützer Herzogs Otto I. und seiner Gemahlin Euphemia, dann Ottos III. und seiner Gemahlin Durantia, wie auch des Olmützer Bischofs Johann III. und des Hradischer Abtes Robert befinden, wie eine Messingplatte mit lateinischer Inschrift es ausspricht.

In dem Orte Turnitz wurde auf Kosten des regierenden Fürsten eine neue Pfarrkirche errichtet und im Jahre 1884 eingeweiht[2]). Die geräumige, auf einem freien, großen Platze gelegene Kirche wurde nach den Plänen des Architekten Johann Hampe im gotischen Stile aufgebaut. An das Mittelschiff derselben schließt sich einerseits der mit fünf Seiten des Achteckes geschlossene Chor, anderseits eine Vorhalle mit dem zu ihrer linken Seite gelegenen Turm an, der im schlanken, achtseitigen Zeltdache endet. Der Innenraum wird durch zwei Reihen achteckiger Pfeiler in ein hohes Mittelschiff und zwei niedrigere Seitenschiffe geschieden, deren fünf Joche mit Kreuzgewölben

[1]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren. S. 44, 346, 348, 365 und 378. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1898, XXIV, S. 103. — Prokop, a. a. O. I, S. 65, IV, S. 1082 ff. — Kraetzl, a. a. O. S. 257.

[2]) Franz Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 210.

überspannt erscheinen. Die Außenwände der Kirche sind glatt verputzt, die Sockel, Friese, Gesimse, Bedachungen der Strebepfeiler, Fenster- und Türgewände wurden teils aus Mauerziegeln, teils aus roten Formsteinen hergestellt, das Dach ist mit Falzziegeln, die teilweise braun glasiert sind, gedeckt. Durch ein mit schönen schmiedeeisernen Beschlägen versehenes Tor, über welchem ein farbenreiches Gemälde („Kommet zu mir, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken") prangt, betritt man die Kirche. Die Beleuchtung wird durch die gekuppelten Fenster der Schiffe und die schön ornamentierten Fenster des Chores vermittelt. Der Hochaltar, die beiden Seitenaltäre und die Kanzel sind in schlichten gotischen Formen geschnitzt, sie fügen sich stilgerecht in die architektonische Umrahmung ein und vereinigen sich mit den in lichten Farben gehaltenen ornamentalen Wandmalereien zu einem freundlichen und stimmungsvollen Bilde.

Große Verdienste hat sich auch der Fürst um die Landshuter Pfarrkirche, welche im Jahre 1893 umgebaut und erweitert wurde, dadurch erworben, daß er die hohen Kosten der inneren Ausstattung bestritt[1]). Architekt Weinbrenner war bei der Umgestaltung des Gotteshauses von dem Gedanken durchdrungen, daß die Formen des älteren Baues, welche auf die frühe Barocke hinwiesen, beibehalten werden müssen. Die Kirche repräsentiert sich nun als ein kreuzförmiger Bau, dessen Mittelraum von einer flachen Kuppel überwölbt wird. Die Gliederung des Umrisses wird durch die Anbauten am Presbyterium, wie durch die Anlage eines Turmes an der Nordostecke des Baues noch bewegter. Der originell gestaltete Turm, im Unterbau massig und von Zinnen umkränzt, geht im oberen Teile in eine zierliche Bekrönung über. Die Fenster sind rundbogig abgeschlossen, die Wandverkleidung ist äußerst einfach, indem die Flächen mit Mörtel glatt verputzt wurden, der nur an den Gebäudeecken als Hausteinimitation behandelt wurde. Eine äußerst malerische Wirkung ist der Kirche durch die Deckung der Dächer in braunen und licht- und dunkelgrün glasierten Biber-

[1]) Teilweise nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Pfarrers Anton Štourač.



32. LANDSHUT: Pfarrkirche.

schwänzen, die in schönen Mustern angeordnet sind, gesichert. Der Innenraum gewinnt besonders durch ein farbenprächtiges Glasgemälde, welches die Wand hinter dem Hochaltare einnimmt, und durch die drei schönen, hohen Altäre, welche gleich der Kanzel, Orgel und den Kirchenstühlen in den Formen der Barocke gebildet sind, die hier schlicht und ohne Überladung auftritt. (Abbildung 32.)

Böhmen.

Auch in Böhmen danken zahlreiche Pfarrgemeinden dem Fürsten die Erhaltung, Restaurierung und Neuerbauung von Gotteshäusern, die seinem Patronate unterstehen. Unter den 80 Liechtensteinschen Patronatskirchen des Landes wird es wohl wenige geben, die nicht das Gefühl der Dankbarkeit gegen den Fürsten hegen, der stets darauf bedacht war, die religiösen Bedürfnisse der Pfarren wahrzunehmen, der so manchen Bau von kunsthistorischem Wert vor dem Untergange errettete und aus fürstlicher Munifizenz neue Kirchen errichten ließ, die den Orten zum größten Schmucke dienen. Nur hie und da dringen in die Lokalblätter Nachrichten von dem Wirken des Fürsten auf diesem Gebiet und äußerst selten erscheinen in den fachlichen Zeitschriften ausführlichere Aufsätze über das edle Schaffen dieses Mannes. Die Ursache davon liegt wohl zunächst im Wesen des Fürsten selbst, der im Stillen tätig ist und es vermeidet, mit seinem Wirken vor der Öffentlichkeit zu prunken. Unsere Ausführungen können daher auch nicht den Anspruch auf Vollständigkeit machen, sie sollen nur einiges aus dem Vielen hervorheben.

Die Kirche zu Mariä Himmelfahrt in Tismitz, eine Königin unter den Landkirchen, eines der bedeutendsten Baudenkmäler aus der Blütezeit des romanischen Stiles in Böhmen, verdankt dem Fürsten eine würdige Restaurierung [1]). Die Kirche, ein

[1]) Die österreichisch-ungarische Monarchie in Wort und Bild. Böhmen. II, S. 204. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1856, I, S. 148, 1858, III, S. 143, 1871, XVI, S. LXXVII f., N. F. 1883, IX, S. XX und LXXXVII f.

Werk des 12. Jahrhunderts, ist die kleinste Basilika Böhmens. Sie zerfällt in drei Schiffe, als deren Arkadenträger abwechselnd Säulen und Pfeiler dienen, neben Eger das einzige Beispiel dieser Art in Böhmen. Die Säulen besitzen schlank geformte Basen mit geschwungenen Eckblättern und einfache Würfelkapitäle. Von diesen ziehen sich an den Wänden des Mittelschiffes Lisenen hinauf, früher dazu bestimmt, die Hauptbalken der Decke zu tragen. Das Gewölbe wurde erst 1755 aus Holz und Stuckmasse hergestellt. Das Hauptschiff, wie die Nebenschiffe werden durch Apsiden geschlossen. An den Außenseiten derselben und der Seitenschiffe ziehen sich rundbogige Friese hin. Auf den Westpfeilern der Kirche ruhen die Türme, welche während der Barockzeit mit Zwiebeldächern versehen wurden. Die Westfront stimmt mit der Hauptfassade der Kirchen zu Mühlhausen und Tepl überein und läßt denselben Meister vermuten. Dieser bekundet im Innern ein Streben nach Zierlichkeit, im Äußern ein Bemühen, dem Bau besonders durch die Gestaltung der Chorpartien ein malerisches Gepräge zu verleihen, er hat aber die Giebelseite, welche in Italien und Deutschland reichen Schmuck trug, vernachlässigt. Über Anregung des Architekten und Konservators Anton Baum in Prag hatte die k. k. Zentralkommission für Kunst- und historische Denkmale sich beim Patron der Kirche, dem Fürsten Johann von Liechtenstein, verwendet, daß dieses wichtige romanische Bauwerk entsprechend konserviert werde. Dies geschah im Jahre 1883 mit Unterstützung des Fürsten und unter Beiziehung des Kirchenfonds. Die Südwand des rechten Seitenschiffes wurde vollständig unterfangen und so tief mit festem Baustein und Zement fundiert, daß eine weitere Senkung oder Rutschung nicht so leicht möglich sein wird. Der romanische Charakter des Bauwerkes blieb unverletzt, nur war es nicht mehr möglich, die alten vermauerten Fenster wieder zu öffnen, weil die Südwand in der Festigkeit zu viel geschwächt worden wäre und die Kirche durch Vermauerung der in späterer Zeit ausgebrochenen, größeren Fenster an Licht verloren hätte. Die Apsiden erhielten wieder ihre Arkadenbogen, an ihnen, wie an den Türmen und Giebeln, wurden die schadhaften Sandstein-

quadern ausgewechselt. Die Innenarchitektur blieb unverändert, ebenso die Fresken und der Hochaltar, welche aus der Barockzeit stammen. Nur die schöne, aus Lindenholz geschnitzte Statue der Madonna mit dem Kinde, auf der Mondsichel stehend, wurde würdig restauriert. Das schöne, wohl aus dem 15. Jahrhundert stammende Werk wurde der barocken Metallkrone entkleidet, unter welcher man das liebliche Diadem fand, das wieder in seiner alten Form hergestellt wurde. Die Farbentöne der Tunika und des Mantels mit seinen zart ornamentierten Säumen wurden genau nachgebildet, das nackte Christkind bekam seinen Nimbus wieder.

Die ebenfalls der Blütezeit des romanischen Stiles angehörige St. Bartholomäuskirche zu Keje, die vor etwa fünfzig Jahren einer Ruine glich, konnte dank dem Entgegenkommen des fürstlich Liechtensteinschen Patronatsamtes zu Auřinowes, welches in wohlwollender Weise aus dem Kirchenvermögen die nötigen Summen beistellte, gründlich restauriert werden [1]. Der Westfassade der Kirche ist ein rechteckiger Turm vorgelagert, welcher die ganze Breite der Kirche einnimmt und an den sich die übrigen Teile derselben in untergeordneter Weise anschließen. Er ist im oberen Teile mit vier gekuppelten, kleeblattförmig überdeckten Fenstern geschmückt, über welchen sich noch vier kleine Rundbogenfenster befinden. Die Restaurationen am Turme erstreckten sich hauptsächlich auf dessen obere Partien, die in der ursprünglichen Form wiederhergestellt und mit einem hohen Walmdach versehen wurden. Das Innere der Kirche ist streng in Vorhalle, Schiff und Chor geschieden, alle Teile sind mit stark überhöhten rundbogigen Gratgewölben überspannt. Der Chor, welcher durch ein Quadrat gebildet wird, ist deshalb bemerkenswert, da uns aus jener Zeit nur wenige Gotteshäuser mit ähnlichem Chorschlusse erhalten sind. Die Außenseite desselben ziert eine durch Kleeblattbogen verbundene Lisenenstellung. Gelegentlich der Reno-

[1]) Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Böhmen. II, S. 202. — Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. 1871, XVI, S. CXVIII f., 1872, XVII, S. XIII und XVII f. — Einige Daten verdanke ich dem Herrn Pfarrer von Keje.

vierungsarbeiten in den Jahren 1863—1865 wurden Reste alter Wandmalereien aufgedeckt, worunter ein Jüngstes Gericht, mit schwarzer Farbe vorgezeichnet und hie und da mit kräftigen Strichen schattiert, hervorragte. Die Wandmalereien, welche wieder übertüncht wurden, waren unmittelbar nach der Vollendung der Kirche — die spätromanischen Formen und gotische Einflüsse sprechen für die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts — hergestellt worden. Als Gründer des Gotteshauses gilt Johann III. aus dem Geschlechte der Dražic, der im Jahre 1258 zum Bischof von Prag gewählt wurde. Der gegenwärtige Patronatsherr hat der Kirche mehrere wertvolle Meßgewänder gespendet.

Fürst Anton Florian von Liechtenstein, welcher 1681 die Herrschaft Rumburg erworben hatte, errichtete daselbst in den Jahren 1683—1690 ein Kapuzinerkloster. Während des Baues machte der Fürst das Gelübde, aus eigenen Mitteln eine Lauretanische Kapelle gleich der in Loreto aufführen zu lassen. Als der Fürst als kaiserlicher Gesandter am Vatikan in Rom weilte, ließ er eine Kopie des Gnadenbildes in Loreto malen und durch einen römischen Baumeister den Plan des Gotteshauses aufnehmen. Am 9. September 1704 wurde der Grundstein zur Kapelle gelegt und nach dreijähriger Bautätigkeit konnte in dieser mit dem Gottesdienst begonnen werden. Zur Unterhaltung der Kapelle hatte der Fürst eine jährliche Dotation von 300 Gulden rheinisch gestiftet. Der Rumburger Bau ist eine genaue Nachbildung der von Bramante so herrlich gestalteten Santa Casa zu Loreto. Die Größenverhältnisse, die tektonische Gestaltung und der bildnerische Schmuck erweisen sich als getreue Kopien nach den großartigen Originalen. Das Material war natürlich nicht Carraramarmor, sondern Sandstein und Stuck. Als eine Zutat erwiesen sich die sechzehn Statuen auf der Attika, welche die Freundschaft der hl. Maria darstellten und nach Angaben des Fürsten ausgeführt wurden. Die Reliefs an den Wänden der Kirche wurden den Vorbildern Andrea Sansovinos, der vom Jahre 1523 bis zu seinem Todesjahre 1529 wohl ausschließlich mit Entwürfen und teilweise auch mit der Ausführung des Marmorschmuckes an der Santa Casa tätig war, und den Werken seiner Arbeitsgenossen

und Schüler nachgebildet. Sie enthalten Szenen aus dem Leben Marias und der Kindheit Jesu, nebst Darstellungen der Propheten und Sibyllen. Die Friesverzierung über den Bildern bestand aus geschmackvoll angeordneten Festons (Originale von Mosca). Vorzüglich modelliert sind die über den Dachungen der vier Türen des heiligen Hauses liegenden Putten. Leider wies der Bau bald Schäden auf, da das Material für unser Klima zu wenig widerstandsfähig war. Im Laufe der Jahre bröckelten Friese und Gesimse ab, die Reliefs aus Stukko zerfielen und die ausdrucksvollen und trefflich ausgeführten Figuren und die Balustrade der Attika mußten herabgenommen werden, da sie herabzustürzen drohten.

Auch hier griff der Fürst rettend ein. Die beträchtlichen Summen, die derselbe für die Rekonstruktion des Kreuzganges, welcher die Kirche umgibt, und dieser selbst widmete, spornten fromme Wohltäter und den Orden an, größere Beträge dem gedachten Zwecke zuzuwenden. Unter der Leitung des Baumeisters Korber aus Rumburg wurde zunächst mit der Erneuerung des Kreuzganges (1896) und dann mit den Wiederherstellungsarbeiten an der Kirche begonnen (1899). Das Äußere derselben wurde mit einigen architektonischen Ergänzungen an der Stirnseite in glücklicher Weise restauriert und das Dach neu gedeckt. Für die nötigen plastischen Arbeiten wurde der Bildhauer Josef Stürmer herangezogen, die Ausmalung des Kreuzganges besorgte Josef Neumann in Rumburg. Die Ausführung der Reliefs an der Kirche wurde ebenfalls eine beschlossene Sache. Professor Beyer in Wien modellierte dieselben in ein Viertel Größe und der Bilhauer Hans Aichinger in Reichenberg, welcher beauftragt wurde, sie in natürlicher Größe auszuführen, konnte im Jahre 1905 zwei derselben zur Aufstellung bringen. Die gesamten Rekonstruktionsarbeiten wurden unter der Leitung des fürstlichen Baurates J. Hampe durchgeführt [1]). Auch für die Restaurierung des Innern der Dekanalkirche

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1890, XVI, S. 29 ff., III. F. 1902, I, Sp. 236 f., 1906, V, Sp. 64*, 1907, VI, Sp. 10. — Einige Nachrichten über die Renovierung der Loreto-Kapelle verdanke ich dem Herrn Guardian Linus Mann in Rumburg.

in Rumburg (1875), die durch den akademischen Bildhauer Dominik Rudolf und den Maler Josef Neumann vorgenommen wurde, spendete der Fürst einen größeren Beitrag [1]).

Die zum Baue der Johannes dem Täufer geweihten Pfarrkirche in Thomigsdorf (1895/96) nötigen Kosten wurden zum größeren Teile von dem Fürsten, zum geringeren Teile von der Pfarrgemeinde getragen. Die Gemeinde erhielt durch die Munifizenz des Fürsten ein neues, schönes Gotteshaus, dessen Fassungsraum den der alten Kirche um mehr als das doppelte übersteigt. Der Grundriß derselben wurde derart konstruiert, daß die Strebepfeiler, welche die Stabilität der Wände gegen die Wirkung des Gewölbeschubes sichern, nach innen angeordnet wurden, während die an der Außenseite angebrachten Strebepfeiler nur aus stilistischen Gründen zur Ausführung gelangten. Das Äußere der Kirche ist schmucklos, nichtsdestoweniger bleibt dem Bau schon dadurch ein monumentales Gepräge gesichert, daß die Ausführung sämtlicher Wandflächen in Haustein erfolgte. Die vordere Front der Kirche nimmt der Turm ein, zur rechten Seite desselben befindet sich die Eingangshalle, zur linken ein Anbau für die Wendeltreppe, die zum Musikchor führt. Der einschiffige Innenraum enthält vier Gewölbjoche, welche mit Kreuzgewölben überspannt erscheinen, das Presbyterium endet mit einem in fünf Seiten des Achteckes geschlossenen Chor. Der Plan für den Bau der Kirche wurde vom Architekten Karl Weinbrenner entworfen, die Durchführung desselben leitete der fürstliche Oberingenieur Emil Krick. An der inneren Einrichtung, welche nach den Zeichnungen des genannten Architekten ausgeführt wurde, waren vor allem Josef Brislinger in Mährisch-Trübau (Steinmetzarbeiten), Fischer und Nezbada in Mährisch-Schönberg (Schlosserarbeiten), Franz Hillebrand in Saubsdorf (Taufstein), Bohuslav Ruß in Hořic (Kanzel) und Ferdinand Stuflesser in St. Ulrich (Altäre, Kanzelkrönung etc.) beteiligt [2]).

---

[1]) Nach den gütigen Mitteilungen des Herrn Dechants Ulbrich in Rumburg.

[2]) Der Architekt. 1897, III, S. 14. — Den größten Teil der Mitteilungen über die Kirchen zu Thomigsdorf, Landsberg, Lichwe und Landskron

In der im Adlertale gelegenen Gemeinde Landsberg ließ Seine Durchlaucht im Jahre 1899 auf seine Kosten eine Kapelle im gotischen Stile errichten. Die Pläne zu dem auf einem 458 m hohen Bergkegel gelegenen, schönen Kirchlein stammten von dem Architekten Gustav Ritter von Neumann her.

Einen herrlichen Schmuck verdankt die Pfarrkirche zu Nieder-Lichwe dem Kunstsinn des Fürsten, indem derselbe dem Professor Josef Matthias von Trenkwald (geboren 1824 zu Prag, gestorben 1897 zu Perchtoldsdorf), einem er hervorragendsten Vertreter der kirchlichen Malerei in Österreich, den Auftrag gab, für diese Kirche ein großes Freskengemälde, den hl. Nikolaus darstellend, zu schaffen. Der Künstler hat damit ein Werk von edler Empfindung und vollendeter Schönheit hervorgebracht, das ihn als Führichs würdigen Nachfolger in dessen Kunstrichtung kennzeichnet.

Eine bedeutende Summe (zirka 18.000 Kronen) widmete auch der Fürst für die Restaurierung der Dekanalkirche in Landskron. Dieselbe wurde nach den Entwürfen des Professors Urban in Prag gemalt und erhielt einen schönen Hochaltar, welcher nach einer Vorlage Kastners, Professors an der k. k. Kunstgewerbeschule in Prag, ausgeführt wurde.

---

verdanke ich der Liebenswürdigkeit des Herrn Oberverwalters Adalbert Kölbl Edlen von Geysing in Landskron.

V.

DIE FÖRDERUNG WISSENSCHAFTLICHER BESTREBUNGEN.



Bei dem hohen Interesse, welches der Fürst jederzeit den Werken der bildenden Kunst entgegenbrachte, darf es uns nicht wundernehmen, daß ihm besonders die Förderung solcher literarischen Werke und wissenschaftlichen Unternehmungen am Herzen lag, die zu dieser in naher Berührung stehen. Forschungen auf dem Gebiete der Kunstgeschichte und Archäologie, der heimischen Geschichte und Topographie verdanken ihm daher mannigfache Förderung.

In erster Linie ist wohl die hervorragendste wissenschaftliche Institution in Österreich, die kaiserliche Akademie der Wissenschaften in Wien, deren Ehrenmitglied Seine Durchlaucht ist [1]), dem Fürsten zu großem Dank für die Widmungen verpflichtet, durch welche es bedeutenden Gelehrten aus Österreich ermöglicht wurde, den Boden Kleinasiens in archäologischer, epigraphischer und topographischer Hinsicht genau kennen zu lernen und dadurch auf einem Gebiete, das andere Nationen mit großen Erfolgen schon früher betreten hatten, reiche Lorbeeren zu pflücken. In der Sitzung der philosophisch-historischen Klasse der Akademie vom 12. März 1890 konnte der Präsident die bedeutsame Zuschrift der fürstlichen Hofkanzlei mitteilen, wonach Seine Durchlaucht zur Förderung der wissenschaftlichen Durchforschung Kleinasiens für die nächsten sechs Jahre einen jährlichen Betrag von 5000 Gulden zu widmen und der Akademie zur Verfügung zu stellen beabsichtigte. Gleichzeitig wurde dem Wunsche des Fürsten Ausdruck gegeben, daß diese Widmung den österreichischerseits bereits mit glücklichen Erfolgen begonnenen archäologischen For-

---

[1]) Almanach der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. Wien 1890, XL, S. 162.

schungen zugewendet werde [1]). Im Jahre 1895 wurde diese Subvention für weitere drei Jahre [2]) und 1899 abermals für fünf Jahre bewilligt [3]). Die Akademie konnte daher für den angestrebten Zweck bis zum Jahre 1903 aus der Liechtensteinschen Schenkung 140.000 Kronen verwenden, eine Summe, wie sie in Österreich für wissenschaftliche Arbeiten selten zur Verfügung steht.

Von seiten der Akademie wurde beschlossen, diese Widmung hauptsächlich zur Vorbereitung eines Werkes über die epigraphischen Denkmäler Kleinasiens zu verwenden. Die erstjährige Rate diente dazu, um aus der Literatur über Kleinasien archäologische Auszüge anfertigen, die inschriftlichen Denkmäler sammeln und in Kopien oder Ausschnitten zu einem Schedenapparat verarbeiten zu lassen [4]). Dieser Arbeit, welche in der archäologischen Sammlung der Wiener Universität betrieben wurde, unterzogen sich Dr. Emil Szanto und Dr. Josef Wilhelm Kubitschek mit einer Reihe von Hilfsarbeitern. Auch in den folgenden Jahren wurden kleinere Beträge zur Ergänzung des Apparates verwendet, die Hauptmittel der Widmung wurden jedoch zu Forschungsreisen benutzt, welche von jüngeren österreichischen Gelehrten unternommen wurden und für welche der Schedenapparat als Basis diente. Diese Reisen sollten die antiquarische Kenntnis des Landes überhaupt auf geographischer Grundlage erweitern, in erster Linie aber der Epigraphik zugute kommen.

Im Jahre 1891 erfolgte die erste Reise Dr. Rudolf Heberdeys aus Seitenstetten und Dr. Adolf Wilhelms aus Graz nach Kilikien [5]). Die beiden Gelehrten schifften sich Mitte März in Smyrna nach der Hafenstadt Pamphyliens, Adalia, ein. Dort traten sie an der Spitze einer kleinen Karawane die Landreise

[1]) Anzeiger der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. (Philosophisch-historische Klasse.) 1890, XXVII, Wien 1891, S. 31.

[2]) Anzeiger, 1895, XXXII, S. 121 f.

[3]) Anzeiger, 1899, XXXVI, S. 106.

[4]) Anzeiger, 1892, XXIX, S. 12 f. — Kunstchronik. N. F. 1892, III, Sp. 317.

[5]) Anzeiger, 1891, XXVIII, S. 81 ff., 1892, XXIX, S. 13 f. — Almanach, 1892, XLII, S. 219 ff. — Kunstchronik. N. F. 1892, III, Sp. 92 und 317.

an und durchzogen in nahezu vier Monaten die ganze Küste bis Mersina, sowie die angrenzenden Gebiete des Inneren. Durch ihre Arbeiten ist die Kenntnis namentlich des sogenannten rauhen Kilikiens, einer Gebirgslandschaft von seltener Schönheit, erheblich gefördert worden. Eine Reihe von Ruinenstätten, großartig in ihrer Verlassenheit, wurde von ihnen entdeckt und zuerst eingehender untersucht und durch die an Ort und Stelle erfolgte Prüfung literarischer Überlieferungen verspricht die antike Topographie der Provinz, eine neue Gestalt zu gewinnen. An Inschriften wurden über 300 neue kopiert, auch die Revision bereits veröffentlichter war ergiebig. Zahlreiche derselben sind für den Sprachforscher und Ethnologen von Belang. Historische Bedeutung haben das Fragment eines Königsbriefes aus Soloi und eine in Selefke-Seleukeia gefundene Stele aus dem Anfange des zweiten Jahrhunderts v. Chr., welche in 94 Zeilen Beschlüsse verschiedener griechischen Staaten enthält, welche zu Ehren eines Eudemos, der am Hofe des Königs Antiochos eine einflußreiche Stellung einnahm, gefaßt waren. Von Bedeutung für die Kenntnis des Gräberbaues waren die eigentümlichen Grabmonumente in Form hoher, gestutzter Kegel, wie die Stuckmalereien und Kuppelmosaiken in den Grabhäusern. In geographischer Hinsicht ist das unbekannte Land durch ausführliche Kartenskizzen, Photographien, Höhenbeobachtungen und sorgfältig gezeichnete Panoramen, welche mit Gradmessungen versehen sind, vielfach erschlossen worden. Ergiebig waren in dieser Hinsicht namentlich Streifzüge ins Küstengebirge und ein Übergang über den hohen Taurus. Heinrich Kiepert fällte über die topographischen Leistungen der beiden Gelehrten ein äußerst günstiges Urteil, indem er den angestrengten Fleiß, die peinliche Genauigkeit und die gründliche Vorbereitung derselben hervorhob.

Im nächsten Jahre setzten die genannten Herren die Reisen fort[1]. Sie begannen dieselben in Mersina und verwendeten

[1] Anzeiger, 1892, XXIX, S. 78 ff. — Almanach, 1893, XLIII, S. 291 f. — Denkschriften der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. (Philosophisch-historische Klasse.) Wien 1896, XLIV, VI. Abhandlung.

zunächst sieben Wochen auf die Erforschung der kilikischen Ebene. Interessante Ergebnisse über den Zug Alexanders des Großen und Darius' über das Gebirge in dieselbe lieferte der Besuch der Ruinen von Gözene-Issos. Andauernde Regengüsse vereitelten den Plan, auch das nördliche Hügelland zu durchziehen, weshalb die Reisenden zur Ergänzung der vorjährigen Wanderungen ins westliche Kilikien aufbrachen. Von Lamas aus wurde die großartige Lamasschlucht besichtigt. In den stattlichen Ruinen bei dem Dorfe Uzundschaburdsch wurden zahlreiche neue Funde gemacht, die eine Stunde östlich davon im lieblichen Tale gelegene Ruinenstadt Ura konnte nach der Inschrift ihres Aquäduktes mit Bestimmtheit als die eigentliche Stadt Olba bezeichnet werden. An den Felswänden des oberen Lamastales bei Saraidin fand man eine aramäische Inschrift, die vierte, die aus Kleinasien stammte und welche die bisher bekannten an Umfang und guter Erhaltung weitaus übertraf. Auftretende Choleragerüchte veranlaßten die Gelehrten, nicht nach Tarsus und ans Meer, sondern durchs Innere des Landes über Konia (Ikonium) und Diner nach Smyrna zurückzukehren, wo sie am 17. Juli eintrafen. Die gemachten Itinerare berichtigten und erweiterten erheblich das bisherige Kartenbild, namentlich in dem zwischen dem Lamas und Mersina gelegenen, bisher noch unerforschten Gebiet; von mehreren antiken Städten wurden Planskizzen angefertigt, die Gesamtzahl der neugefundenen griechischen und lateinischen Inschriften betrug gegen 300, von den bereits bekannten wurde die Mehrzahl revidiert, ferner gelang es, eine nicht unbeträchtliche Anzahl wertvoller Kupfer- und Silbermünzen zu erwerben.

Fast gleichzeitig mit der eben erwähnten Reise wurde im Auftrage des Ministers für Kultus und Unterricht eine Reise nach Kleinasien veranstaltet, an welcher Dr. Otto Benndorf, Ernst Krickl, Dr. Ernst Kalinka und Dr. Eduard Hula teilnahmen [1]. Zweck derselben war, das in Karien, hauptsächlich aber in Lykien in Fülle vorhandene epigraphische Material für das geplante Sammelwerk antiker Inschriften in Kleinasien aufzunehmen. Den Hauptertrag lieferte das großartige Xanthostal.

[1]) Anzeiger, 1892, XXIX, S. 59 ff.

In das Jahr 1893 fällt eine Expedition der Herren Dr. Kubitschek und Dr. Wolfgang Reichel nach Karien und Phrygien [1]). Ausgangs- und Endpunkt der vom 4. April bis 13. Juli währenden Reise war Smyrna. Den beiden Gelehrten war die Aufgabe gestellt worden, das Tal des Mäander und das Gebiet seiner südlichen Zuflüsse zu bereisen, also jenen Teil der Halbinsel, der den Osten Kariens und Teile von Südphrygien umfaßt. Es gelang, die Lage der Städte Orthosia, Neapolis und Xystis zu bestimmen, auch sind einige bisher nicht verzeichnete Ansiedelungen und Nekropolen durchforscht worden. Besonders bemerkenswert war die prächtige Nekropole von Kibyra (Chorzum). Hier fanden sich unter anderen Bruchstücken römischer Skulpturen als Reste eines Grabbaues sechs Platten eines Frieses, der nicht sowohl durch den Inhalt seiner Darstellungen (Gladiatorenkämpfe), als durch die Anordnung seiner Figuren, welche derjenigen auf den Reliefs von Gjölbaschi entspricht, von Interesse ist. Auf der Reise wurden etwa 350 neue Inschriften gefunden, die bekannten wurden, soweit sie auffindbar waren, vielfach mit Gewinn geprüft. Kontinuierliche Itineraraufnahmen haben die vorhandenen Karten wesentlich ergänzt und berichtigt; auch die folgenden Reisen ergaben in dieser Hinsicht ein reiches Material.

Im folgenden Jahre wurde von den Herren Hula und Szanto diese Reise fortgesetzt, indem von Lagina aus eine Rundtour durch das südliche und westliche Karien unternommen wurde [2]). Der Erfolg derselben bestand neben der Kollationierung eines großen Teiles der bereits veröffentlichten Inschriften, deren Lesung verbessert werden konnte, in der Auffindung von ungefähr 300 noch unbekannten Inschriften, sowie dem ersten Nachweis einiger antiken Städte. Eine Inschrift, welche auf einem wahrscheinlich von einer Tempelwand herrührenden Mormorblock in der Nähe des Dorfes Ulash gefunden wurde, bewies als erste die Existenz der Stadt

[1]) Anzeiger, 1893, XXX, S. 92 ff.

[2]) Sitzungsberichte der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften. (Philosophisch-historische Klasse.) Wien 1895, CXXXII, II. Abhandlung.

Kasossos, die noch in byzantinischer Zeit bestand. In der großen Gräberstadt, welche sich beim Dorfe Baïr ausbreitet, entdeckte man eine Grabinschrift, aus welcher hervorging, daß hier die antike Stadt Hygassos lag; heute noch deuten die mit antiken Steinen eingefaßte Quelle und eine Inschrift, die sich auf ein Heiligtum des Asklepios bezog, auf einen Tempel des Gottes hin, der jedenfalls an der Stelle der heutigen Moschee zu suchen ist. Auf dem Gute Turantschiflik wurde durch eine Inschrift das Bestehen der Stadt Kallipolis gesichert, deren Hafen Gallipoli gewesen sein könnte.

Die Arbeiten für das Inschriftenwerk erhielten dadurch eine besondere Förderung, daß das Unterrichtsministerium am 1. Juli 1894 in Smyrna und Konstantinopel archäologische Stationen ins Leben rief, welche der zur Verwaltung der Liechtensteinschen Widmung von der Akademie eingesetzten Kommission unterstellt wurden. Zur Leitung derselben wurden die Herren Heberdey und Kalinka berufen; diese begaben sich noch im Sommer 1894 nach Kleinasien und unternahmen in diesem, wie im folgenden Jahre gemeinsam, der erstere im Herbste des Jahres 1895 nochmals allein, Reisen im südwestlichen Kleinasien, um die Sammlung des Materials für den ersten Band, welcher die lykischen Inschriften enthalten soll, abzuschließen[1]). Auf diesen Reisen wurde die Lage von sechs antiken Ortschaften festgestellt, womit die letzten Namen, die in der Liste der schriftstellerisch bezeugten Orte Lykiens noch ausstanden, geographisch fixiert sind. Gegen 800 Inedita und viele Revisionen waren der Haupterfolg dieser Forschungsreisen. Unter den archäologischen und epigraphischen Funden seien die hervorragendsten kurz erwähnt. In Tlos wurde das erste bisher bekannte Beispiel einer Grabstele mit lykischer Schrift, in der verfallenen Moschee von Düwer vermauert, aufgefunden; sie befindet sich gegenwärtig im Museum von Konstantinopel. Das vielgesuchte Isinda konnte erst auf der zweiten Reise 2½ Stunden nördlich von Phellos-Port Sevedo mit Sicherheit

[1]) Anzeiger, 1895, XXXII, S. 103 ff. — Almanach, 1894, XLIV, S. 229 ff., 1895, XLV, S. 232 f., 1896, XLVI, S. 235 ff. — Denkschriften, 1897, XLV, I. Abhandlung.

nachgewiesen werden. Von kunstgeschichtlichem Interesse war hier ein auf der Höhe eines Berges gelegenes, großes Pfeilergrab mit Reliefs im hocharchaischen Stil. Den Bemühungen Heberdeys gelang es, daß dieses bemerkenswerte Denkmal altgriechischer Kunst im Jahre 1896 unter seiner Leitung ins kaiserliche Ottomanische Museum nach Konstantinopel überführt wurde [1]). Die in Oinoanda vor Jahren aufgefundene philosophische Inschrift, welche gesammelte Werke des Epikureers Diogenes samt einigen Schriftstücken Epikurs enthält, wurde um 20 neue Blöcke vervollständigt. Von der genealogischen Inschrift eines Grabhauses in Oinoanda, von welcher bereits sechs Quadern veröffentlicht waren, gelang es, noch 25 neue beschriebene Quadern bloßzulegen, so daß sich die Inschrift nahezu lückenlos wiederherstellen läßt. Dieselbe war an der Eingangsfront eines einfachen Antentempels außer der am Türsturz befindlichen eigentlichen Grabinschrift, welche den Erbauer und die Bestimmung des Tempels nennt, angebracht und enthielt die durch zwölf Generationen reichende Genealogie des Geschlechtes der Erbauerin, von deren 7 oder 8 Kolumnen noch 6 zum größten Teile erhalten sind. Aus den stark verstümmelten Zeilen ergibt sich, daß der Anlaß für die Erbauung des Heroons die Auswanderung des Geschlechtes der Licinnia Flavilla nach Kibyra war (150/1 p. Chr. n.). Dieser Stammbaum der lykischen Adelsfamilie ist besonders für die Chronologie wichtig. Die Namen der Angehörigen der Familie kehren in zahlreichen Inschriften in Oinoanda wieder. Die von Emanuel Loewy wiederhergestellte Urkundenreihe, welche sich an dem Heroon des Opramoas zu Rhodiapolis befand, gab die Kleinasiatische Kommission 1897 als eine besondere Schrift heraus. Der Verfasser derselben ist R. Heberdey, welcher auch die Berichtigungen und Ergänzungen benützen konnte, welche die Forschungsreisen Hulas und Kalinkas im Jahre 1892 und des letztgenannten Gelehrten und Heberdeys 1894 ergeben hatten.

Dem zweiten Bande des Korpus, welcher Karien enthalten soll und von den Herren Kubitschek und Szanto in Bearbei-

[1]) Almanach, 1897, XLVII, S. 275 ff.

tung genommen wurde, flossen gegen 200 neue Inschriften zu, welche von Benndorf gelegentlich der Versuchsgrabungen in Ephesus, die K. F. Mautner von Markhof ermöglicht hatte, im Jahre 1895 gewonnen wurden. Der Boden von Ephesus lieferte auch in der Folge reiches Material [1]).

Im Herbste desselben Jahres nahm Kalinka das Studium der zahlreichen epigraphischen Denkmäler in Angriff, die sich im kaiserlichen Ottomanischen Antikenmuseum zu Konstantinopel befinden. Auch durchforschte er das östliche Thrakien, wobei die Städte Bizye, Rhaidestos und Perinth die Hauptziele waren [2]). Im Sommer des folgenden Jahres erzielte derselbe Gelehrte eine erfreuliche Ausbeute an inschriftlichem Material durch eine Bereisung des Pontusgebietes [3]).

Reichen, neuen Stoff trug eine zweimonatliche Reise ein, welche Dr. Heberdey mit Dr. Josef Zingerle im Jahre 1898 im Südwesten Kleinasiens unternahm [4]). Unter anderem wurden drei unbekannte Ruinenstätten im Tale des Gerisburnutschai, acht weitere, die zum Teile Arkwright ermittelt hatte, in dem Gebirgslande zwischen Indos und Glaukos untersucht. Eine vierseitig beschriebene Stele von Üthissar mit einem Dekrete der Hippokometai bot die Namen von sieben dieser später zu einer Oktapolis vereinigten acht Ortschaften und den antiken Namen des Fundortes Loanda. Von der sonstigen epigraphischen Ausbeute sind vier neue epichorische Texte, wovon zwei nicht sepulcraler Natur, und eine Reihe von Ehrendekreten aus Arneai und Sidyma hervorzuheben.

Die Sammlung des inschriftlichen Materials für den pamphylisch-pisidischen Band des Inschriftenwerkes wurde durch eine mehrwöchentliche Reise eingeleitet, welche Dr. Heberdey gemeinsam mit Herrn Jüttner nach Pisidien unternahm (1897) [5]). Im Juli und August 1899 reisten Heberdey, Wilhelm Wilberg, Architekt des Archäologischen Instituts, und Dr. Alex.

---

1) Anzeiger, 1895, XXXII, S. 103 ff., 1897, XXXIV, S. 12.

2) Anzeiger, 1895, XXXII, S. 103 ff. — Almanach, 1896, XLVI, S. 235 ff.

3) Almanach, 1897, XLVII, S. 275 ff.

4) Almanach, 1899, IL, S. 338 f.

5) Almanach, 1898, XLVIII, S. 302 f.

Gaheis aus Triest nach Termessos in Pisidien. Im Nachhang zu den Arbeiten der gräflich Lanckoronskischen Expedition wurden hier neun Grabhäuser von verschiedenem, bisher nicht bekanntem Typus vermessen und aufgenommen, zirka 400 neue Inschriftentexte kopiert und an 200 veröffentlichte revidiert [1]).

Im Auftrage der Kleinasiatischen Kommission führte Heberdey 1902 eine dreimonatliche Reise zur Erforschung Pisidiens und Pamphyliens durch, auf welcher ihn Zingerle und Wilberg begleiteten. Sie begaben sich von Denizlü über Themisionion in die Kibyratis, dann nach Balbura und Oinoanda, über den Taurus nach Elmaly und durch die Milyas in das nordöstliche Pisidien, von da über Kretopolis nach Adalia. Zum Schlusse nahmen sie einen zweiwöchentlichen Aufenthalt in Termessos, um die Arbeiten von 1899 zum Abschlusse zu bringen. Gewonnen wurden 400 neue und zahlreiche Revisionen alter Texte — unter den ersteren das Fragment eines Bündnisvertrages zwischen Rom und Kibyra — ferner architektonische Aufnahmen einer Reihe bisher unbekannter Baudenkmäler und zahlreiche Photographien [2]).

Im Jahre 1906 endlich unternahm Dr. Anton v. Premerstein, Sekretär des Österreichischen Archäologischen Institutes in Athen, mit dem in Smyrna stationierten Sekretär Dr. Josef Keil eine dreimonatliche Studienreise nach Lydien und der südlichen Aiolis, deren reiche Ergebnisse zunächst in einer für die Denkschriften der Akademie bestimmten Abhandlung zusammengefaßt wurden [3]).

Wir wenden uns nun jenen literarischen Arbeiten zu, welche in Wien parallel mit den Forschungsreisen als Vorarbeiten für das Kleinasiatische Inschriftenwerk betrieben wurden [4]). Der gewonnene Grundstock epigraphischer Scheden,

[1]) Almanach, 1900, L, S. 374 f.

[2]) Almanach, 1903, LIII, S. 324 f.

[3]) Wiener Zeitung, 8. Juni 1906, S. 11. — Anzeiger, 1907, XLIV, S. 105 f. — Almanach, 1907, LVII, S. 367 f.

[4]) Almanach, XLIV—LII, 1894, S. 229 ff., 1895, S. 232 f., 1896, S. 235 ff. 1897, S. 275 ff., 1898, S. 302 f., 1899, S. 338 f., 1900, S. 374 f., 1901, S. 309 f., 1902, S. 281, LV, 1905, S. 335 f., LVII, 1907, S. 367 f.

der nach den antiken Provinzen und innerhalb derselben nach den antiken Städten alphabetisch geordnet worden war, wurde aus der fortlaufenden Literatur ergänzt und hatte schon im Jahre 1894 einen Bestand von über 13.000 Inschriften erreicht. Als Professor Kubitschek an die Universität Graz berufen wurde, wurde der Schedenapparat von Dr. Szanto unter Beihilfe verschiedener Gelehrten, namentlich Dr. Hulas, fortgeleitet. Dieser führte später allein den inschriftlichen Apparat weiter bis zu seiner Ernennung zum Institutssekretär, worauf Dr. Johann Öhler mit den Auszügen aus der Literatur für das epigraphische Sammelwerk betraut wurde. Gegenwärtig zählt der Apparat 21.000 Inschriften.

Mit besonderen Arbeiten wurde zunächst die Herausgabe der Inschriften Lykiens vorbereitet, deren Bearbeitung Dr. Benndorf übernommen hatte. Zur Ergänzung des inschriftlichen Materials durch handschriftliche Quellen und zur Vervollständigung der Bibliographie unternahm Dr. Kubitschek eine Durchforschung der Bibliotheken von Berlin, München, Breslau, Mainz, Göttingen, von welchen namentlich die Berliner Sammlung reiche Ausbeute bot. Für die Herstellung eines Kataloges der kleinasiatischen Literatur war Dr. Theodor Gottlieb in Wien und München tätig. Auch auswärtige Gelehrte und Sammlungen unterstützten eifrig das Unternehmen. Die stark angewachsene Sammlung von Papierabdrücken wurde durch H. Delamarre in Paris vermehrt, der eine Reihe kleinasiatischer Inschriften im Louvre abklatschte. Ferner konnten die Abklatsche J. A. Schönborns, welche die königliche Bibliothek in Berlin darlieh, und jene, die S. A. Murray vom British-Museum in London sandte, benützt werden. Für die Herstellung von Inschriften-Faksimiles war eine größere Zahl von Studierenden unter Aufsicht Kalinkas tätig, dem Benndorf die Bearbeitung der epichorischen Texte übertragen hatte. Die hergestellten Zinkstöcke erleichterten die Drucklegung des Werkes in hohem Maße. Für den Fortgang der Arbeiten war die Gründung des k. k. Österreichischen Archäologischen Instituts, in dessen Räume der aus Scheden, Abklatschen, Skizzenbüchern, Zinkstöcken und Büchern bestehende Kleinasiatische Apparat über-

siedelte, von größtem Vorteil (1898). In der Sitzung der philosophisch-historischen Klasse der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften vom 20. März 1901 konnte Otto Benndorf den I. Band des Seiner Durchlaucht dem Fürsten Johann II. v. Liechtenstein gewidmeten, herrlichen Werkes vorlegen[1]). Derselbe enthält 150 epichorische Texte Lykiens in durchgängiger Faksimilierung nebst zahlreichen Abbildungen lykischer Monumente; er wurde von Kalinka bearbeitet und mit einer Karte der Landschaft von Heberdey ausgestattet, welche zahlreiche Erweiterungen und Verbesserungen der letzten, von Heinrich Kiepert edierten enthält. Der Titel des Werkes lautet: „Tituli Asiae Minoris conlecti et editi auspiciis Caesareae Academiae Litterarum Vindobonensis." Der I. Band enthält: „Tituli Lyciae lingua Lycia conscripti enarravit Ernestus Kalinka, tabulam ad Henrici Kiepert exemplum redactam adiecit Rudolfus Heberdey." (Wien, 1901.) Gleichzeitig mit den Arbeiten für die Herausgabe des ersten Bandes des Inschriftenwerkes laufen die Vorbereitungen für die Edition des zweiten Bandes durch Dr. E. Kalinka, welcher die griechischen und lateinischen Inschriften Lykiens enthalten soll, des karischen Bandes, der von Kubitschek und Szanto begonnen wurde, des pisidischen und lydischen Bandes usw.

Die vorstehenden Ausführungen können nur ein übersichtliches und bei weitem nicht vollständiges Bild jener Unternehmungen geben, welche durch die Liechtensteinsche Widmung ermöglicht wurden. Durch die Munifizenz Seiner Durchlaucht wurde die kaiserliche Akademie der Wissenschaften in die Lage versetzt, Schritt für Schritt die archäologisch-epigraphische Aufhellung der westlichsten Halbinsel des asiatischen Kontinentes vorzunehmen. Das Vorgehen des Fürsten hat auch andere Männer, besonders aber den Staat ermuntert, den Forschungen auf diesem Gebiete ein erhöhtes Augenmerk zu schenken und bedeutende materielle Opfer zu bringen. Hervorragende österreichische Gelehrte im Reiche der Altertumskunde fanden ein fruchtbares Feld für ihre wissenschaftliche Tätigkeit und

[1]) Anzeiger, 1899, XXXVI, S. 106, 1901, XXXVIII, S. 39.

ernteten reiche Anerkennung für ihre erstaunlichen Erfolge. Die Früchte dieser Forschungen jedoch konnten jüngere heimische Gelehrte für ihre eigene Fortbildung aufs beste nützen. Mit Recht zählt daher auch das k. k. Archäologische Institut in Wien Seine Durchlaucht zu seinem verdienstvollsten Ehrenmitgliede.

Obwohl, streng genommen, nicht in den Kreis unserer Betrachtungen gehörend, wollen wir an dieser Stelle auch der Förderung gedenken, welche der Fürst den Arbeiten der Prähistorischen Kommission der Akademie angedeihen ließ, indem derselbe auf seine Kosten vom Jahre 1879 angefangen durch viele Jahre hindurch mehrere Höhlen auf seinen Gütern in Mähren untersuchen ließ, welche Unternehmung ja auch für die primitive Kunstübung des prähistorischen Menschen zahlreiche Belegstücke ergab [1]). Der Fürst stellte zunächst bergmännische Arbeitskräfte aus den fürstlichen Grubenwerken und auch die zu den Arbeiten nötigen Materialien bei. Derselbe beauftragte ferner die ihm unterstehenden Forstbeamten mit der Überwachung der durchzuführenden Nachgrabungen. Der Oberförster Gustav Heinz in Babitz, die Forstmeister Anton Zitny und August Wildner haben sich in dieser Hinsicht mannigfache Verdienste erworben. Mit der wissenschaftlichen Leitung und Bearbeitung der Untersuchungen waren Professor Alexander Makowsky in Brünn, J. Szombathy, Kustos am Naturhistorischen Museum in Wien, Dr. M. Kříč und Dr. August Böhm betraut worden.

Das größte Interesse unter den durchforschten Höhlen beansprucht die Höhle Vypustek bei Kiritein unweit Brünns.

---

[1]) Almanach der kaiserl. Akademie der Wissenschaften. XXIX bis XXXVIII, 1879, S. 196, 1880, S. 182 f., 1881, S. 189 f., 1882, S. 249, 1883, S. 198 f., 1884, S. 193, 1885, S. 171, 1886, S. 190 f., 1887, S. 199, 1888, S. 166, XL—XLIII, 1890, S. 163, 1891, S. 175, 1892, S. 174, 1893, S. 233, XLV, 1895, S. 229 f. — Vgl. auch die entsprechenden Aufsätze in den Sitzungsberichten und Denkschriften der mathematisch-naturwissenschaftlichen Klasse und in den Mitteilungen der Prähistorischen Kommission der Akademie, ferner: Die österreichisch-ungarische Monarchie etc. Mähren und Schlesien. S. 11 f. und 56 f. — Kraetzl, Das Fürstentum Liechtenstein etc. S. 145 f. und 231 f.

Dieselbe gehört zu den längsten Höhlen Europas und besteht aus einem wahren Labyrinth von unterirdischen Gängen und Sälen, so daß man ohne kundigen Führer nur schwer den Rückweg finden kann. Blendendweiße Tropfsteine und eine Menge von Abgründen, aus denen das Brausen unterirdischer Gewässer herauftönt, verleihen ihr einen eigentümlichen Reiz. Die Höhle war in der diluvialen Epoche bis in ihre letzten Winkel von Menschen bewohnt. In den durch feste Kalksinterdecken geschiedenen Lehmschichten von $^3/_4$—$1^1/_2$ m Mächtigkeit, die systematisch ausgeräumt wurden, fand man spärliche Reste von menschlichen Skeletten. Nebstdem ergaben sich zahlreiche Funde aus der neolithischen Periode, wie Scherben von roh gearbeiteten Tongefäßen mit charakteristischen Verzierungen, Bruchstücke von Feuersteinmesserchen und geschliffenen Steinbeilen, Knochenspateln und Ahlen, aufgeschlagene Säugetierknochen und eine Anzahl von neolithischen, zum Teil tief in der Sinterdecke vergrabenen Feuerstellen. In den zum größten Teile mit abgetragenen diluvialen Ablagerungen fand man zahlreiche Reste von diluvialen Säugetieren. Der größte Teil derselben gehörte dem Höhlenbären (Ursus spelaeus) an; aber auch andere Arten waren vertreten, z. B. Mustela martes, Hyaena spelaea, Felis spelaea, Felis catus, Lepus variabilis, Elephas primigenius (Mammut), Equus caballus, Rhinoceros tichorhinus, Sus scropha, Cervus tarandus, Cervus alces, Cervus elaphus, Bos primigenius u. a.

In der unteren Joachimshöhle, die am Südabhange des Josefstales oberhalb der bekannten Evahöhle liegt, wurden ebenfalls Untersuchungen durchgeführt. Die in derselben enthaltenen Ablagerungen bestanden bis zu $^3/_4$—1 m aus Höhlenerde und Kalkbruchstücken, in welchen einige zerstreute Reste aus der paläolithischen Periode gefunden wurden.

Herr J. Szombathy hat auch die in der Nähe von Lautsch bei Littau gelegene Höhle, welche den Namen Fürst Johanns-Höhle erhielt, durchforscht und aufgenommen. In derselben wurden Reste des Renntiers, Höhlenbären und Auerochsen nachgewiesen. Die Gleichzeitigkeit des Menschen mit dem Renntiere wurde durch Funde von menschlichen Skelettresten und

das Vorkommen charakteristischer menschlicher Artefakten zweifellos festgestellt.

Eine besonders interessante Unternehmung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, die Herausgabe eines Werkes über die Wandmalereien von Kusejr Amra in Arabia Petraea, erhielt gleichfalls die wohlwollende Unterstützung des Fürsten, indem derselbe im Jahre 1901 die Summe von 2000 Kronen widmete, welcher Beitrag im Vereine mit ausgiebigen Spenden anderer Kunstfreunde dem Entdecker des Schlosses, Dr. Alois Musil aus Olmütz, und dem Maler Alfons L. Mielich die Möglichkeit bot, das Wüstenschloß genau zu durchforschen und aufzunehmen, nebstbei aber auch in anderen Gebieten kunsthistorische, topographische, ethnographische und epigraphische Studien zu machen [1]). Als Musil 1898 von seiner nordarabischen Reise zurückkehrte, konnte er zum ersten Male über völlig unbekannte Schlösser berichten, die er in der Wüste aufgefunden hatte. Die photographischen Aufnahmen, welche der junge Priester von seiner zweiten Reise (1900) mitbrachte, veranlaßten die kaiserliche Akademie, das Schloß durch eine genaue Aufnahme für die Wissenschaft vollständig zu gewinnen. Dem Forscher wurde in dem als Orientmaler geschätzten A. L. Mielich, einem ehemaligen kaiserlichen Offizier, eine künstlerische Kraft beigesellt, welche die gefahrvolle Reise ohne Bedenken mitmachte (1901). Mit Entzücken betrachtete der Maler die Wandgemälde und mit Eifer ging er daran, sie aufzunehmen, während Musil und seine Begleiter mit den Waffen in der Hand für die Sicherheit des Künstlers Sorge tragen mußten. Mit bewunderungswürdigem Scharfblick und seltener Treue hat dieser die Gemälde festgehalten, welche die Lebensalter von der Geburt bis zum Tode, bewegte Liebesszenen, tanzende und musizierende Paare, Jagdszenen und Ringkämpfe darstellen. Das von byzantinisch-griechischen Malern geschaffene Werk ist ein glänzender Beweis von dem Grundirrtum des Bilderverbotes.

[1]) Anzeiger, 1899, XXXVI, S. 2 ff., 1901, XXXVIII, S. 14 ff., 91 und 146 ff., 1903, XL, S. 182, 1904, XLI, S. 30 und 43, 1907, XLIV, S. 26 ff. — Almanach, 1902, LII, S. 341 ff., 1904, LIV, S. 411, 1907, LVII, S. 369. — Sitzungsberichte, 1902, CXLIV, VII. Abhandlung. — Wiener Zeitung. 2. März 1907, S. 10.

im Islam. Die Freskomalereien bildeten den Rahmen für die Baderäume des Baues, der als Lust- oder Badeschloß von dem Prinzen Ahmed (862—866 Inhaber des Kalifats) errichtet wurde, wie eine kufisch-arabische Inschrift feststellt[1]). Hierher zogen sich einst die Großen zurück, um die reine Luft der Wüste zu genießen, zu jagen, zu baden und sich durch Musik, Tanz, Spiel und Gesang die Zeit zu vertreiben. Das von der Hof- und Staatsdruckerei ausgeführte, prachvolle Amra-Werk, das die Berichte Musils über die drei Reisen, welche zur Entdeckung und Erforschung des Schlosses führten, eine historisch-topographische Skizze und zahlreiche polychrome Tafeln enthält, ist ein glänzendes Denkmal österreichischer Forschung. In der Sitzung der philosophisch-historischen Klasse vom 20. Februar 1907 konnte Hofrat D. H. Müller das kostbare Werk vorlegen, an dem neben Musil und Mielich hervorragende Gelehrte mitgearbeitet hatten. Es besteht aus einem Textband mit 145 Abbildungen und einer Karte von Arabia Petraea in vier Blättern und einem Tafelband mit 41 meisterhaft ausgeführten farbigen Blättern. Auch die Expedition, welche Dr. Musil im Sommer des Jahres 1908 antrat, um die wichtigen, bisher unerforschten Wüsten zwischen Babylonien, dem Persischen Meerbusen und der Hedschas-Bahn kartographisch, archäologisch, epigraphisch, topographisch und ethnographisch aufzunehmen, wurde vom Fürsten in tatkräftiger Weise unterstützt[2]).

Wiederholt waren wir in der Lage, in unseren Ausführungen auf die hohen Verdienste hinzuweisen, welche sich der Fürst um die Erhaltung der vaterländischen Baudenkmäler erworben hat. Sein Schaffen in dieser Hinsicht wurde von derjenigen Körperschaft, welche dazu berufen ist, die Konservierung derselben zu überwachen, der k. k. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denk-

---

[1]) Th. Nöldeke setzt, im Gegensatz zu Karabacek, die Entstehung des Baues um mehr als hundert Jahre früher an, indem er einen der letzten omaijadischen Herrscher als Erbauer des Schlosses annimmt. (Neue Freie Presse. 28. März 1907, S. 1 ff.)

[2]) Neue Freie Presse. 6. Juni 1908, S. 10. — Wiener Zeitung. 7. Juni 1908, S. 3.

male, dadurch anerkannt, daß diese Seine Durchlaucht zu ihrem Ehrenmitgliede ernannte (1893), als ersten unter jenen Männern, denen diese Anerkennung für ihr edles Wirken im Dienste der Kunstpflege zuteil wurde[1]).

Jene Werke, die sich mit den österreichischen Baudenkmälern beschäftigten, erhielten durch den Fürsten mannigfache Förderung. In erster Linie müssen wir da des Werkes „Österreichische Burgen" von Dr. Otto Piper gedenken, das der bekannte deutsche Burgenforscher im Auftrage Seiner Durchlaucht und des Grafen Hans Wilczek verfaßt hat[2]). Das mehrbändige Werk ist ein monumentales Inventar der am Anfange des 20. Jahrhunderts in Österreich noch vorhandenen mittelalterlichen Profanbauten. Mit unermüdlichem Eifer hat der Verfasser die entlegensten Burgen aufgesucht, von denen oft nicht einmal die Lokalgeschichte etwas zu erzählen wußte, deren Eigentümlichkeit durch interessante Besprechungen, zahlreiche Abbildungen und Pläne festgestellt und uns dadurch einen genauen Einblick in die Bauverhältnisse des Mittelalters verschafft. Das Buch wird als Werk eines Mannes, der die Burgenkunde erst neu geschaffen hat, für immer ein historisches Quellenwerk bleiben, dessen Wert nicht hoch genug anzuschlagen ist. Dem Besitz des Liechtensteinschen Hauses an Burgen wird durch die Schilderung der bedeutendsten derselben Rechnung getragen, so wird den Burgen Mödling, Johannstein, Seebenstein und Klamm in Niederösterreich, Novihrad, Aussee und Alt-Cimburg in Mähren, Riegersburg und Liechtenstein in Steiermark und Kaprun in Salzburg eine eingehende Würdigung zuteil.

Im Jahre 1904 erschien das gleichfalls für die Kunstgeschichte Österreichs äußerst wichtige Werk „Die Markgrafschaft Mähren in kunstgeschichtlicher Beziehung. Grundzüge einer Kunstgeschichte dieses Landes mit besonderer Berücksichtigung der Baukunst", eine Riesenleistung August Prokops, Hofrats

[1]) Mitteilungen der k. k. Zentralkommission. N. F. 1893, XIX, S. 142.

[2]) Dr. Otto Piper, Österreichische Burgen. Wien, 1902, I, 1903, II, 1904, III, 1905, IV, 1907, V, 1908, VI.

und Professors an der Technischen Hochschule in Wien. Ein großer Teil der erheblichen Kosten des Werkes wurde durch Subventionen von Körperschaften und Kunstfreunden, zu welchen auch Fürst Johann v. Liechtenstein zählt, aufgebracht. Das vierbändige Werk mit 1851 Illustrationen, das vor unserem geistigen Auge die Geschichte der bildenden Künste in einem der schönsten Länder des Reiches in lebendigen Bildern vorüberziehen läßt, ist die Frucht einer fünfundzwanzigjährigen, aufreibenden Arbeit, die von Prokop, der selbst ein gebürtiger Mährer ist und viele Jahre im Lande gewirkt hat, aus Liebe zur heimatlichen Kunstübung, mit großer Gelehrsamkeit, unermüdlichem Schaffensdrang und erheblichen materiellen Opfern durchgeführt wurde. Die Markgrafschaft, die in kunstgeschichtlicher Beziehung bis nun ein nahezu unbekanntes Land war, erhielt dadurch ein umfassendes Werk über ihre Kunstschätze, wie es kein Kronland Österreichs besitzt, ein grundlegendes Werk, auf welchem die kunsthistorische Forschung der Zukunft mit Erfolg weiterbauen kann. Das kunstfreundliche Wirken des Liechtensteinschen Hauses, insbesondere die segensreiche Tätigkeit des gegenwärtigen Fürsten auf diesem Felde, werden vom Verfasser des Werkes mit hingebender Sorgfalt geschildert. Sind ja doch die fürstlichen Besitzungen in diesem Lande außerordentlich reich an interessanten Burgen, schönen Patronatskirchen und prächtigen Schlössern.

Letztere nehmen auch in dem zum vierzigjährigen Regierungsjubiläum unseres Kaisers erschienenen Prachtwerke „Mährens Burgen und Schlösser“ (1888) einen hervorragenden Platz ein. Selbstverständlich hat auch der Fürst dieses Werk, das von einem Komitee mährischer Adeliger und Großgrundbesitzer durch das Mährische Gewerbemuseum in Brünn unter der Leitung des damaligen Direktors August Prokop herausgegeben wurde, in gewohnter Weise unterstützt. Das Album, mit 237 vorzüglichen Lichtdrucken ausgestattet, die von Römmler und Jonas in Dresden nach Photographien des Freiherrn R. v. Stillfried hergestellt wurden, kam nicht in den Handel, sondern wurde nur in hundert Exemplaren für die an der Herausgabe beteiligten Persönlichkeiten gedruckt. Ein Komitee

des mährischen Adels überreichte ein Exemplar der prachtvollen Publikation in einem Prunkschrein dem Monarchen.

Schon an anderer Stelle wurde der liebevollen Fürsorge gedacht, mit welcher der Fürst die Pflege der graphischen Künste förderte. Besonders die Gesellschaft für vervielfältigende Kunst in Wien, welcher Seine Durchlaucht als Gründer angehört, konnte bei der Herausgabe ihrer wertvollen Publikationen jederzeit auf die werktätige Unterstützung des Fürsten rechnen. Hier soll nur ein bedeutendes wissenschaftliches Werk erwähnt werden, „Der deutsche, niederländische und französische Kupferstich im XV. Jahrhundert". Geschichte und kritischer Katalog von Geh. Regierungsrat Professor Dr. Max Lehrs (Berlin). Durch einen Beitrag von 2000 Kronen durch den Fürsten im Vereine mit einer staatlichen Subvention wurde es der Gesellschaft ermöglicht, daß das großgedachte Werk im Umfange von sechs Text- und sechs Tafelbänden erscheinen kann. Im Jahre 1908 gelangten der erste Text- und erste Tafelband des monumentalen Werkes zur Ausgabe. Die übrigen Bände werden in jährlichen Zwischenräumen aufeinanderfolgen [1]).

Mit der größten Bereitwilligkeit kam der Fürst denjenigen Kunstforschern entgegen, welche die Schätze seiner kostbaren Sammlung von Handzeichnungen, Stichen, Holzschnitten usw., die zum großen Teile aus der Sammlung Hauslab stammen, für ihre Publikationen heranziehen wollten. Diese Sammlung stammt aus dem Nachlasse des bekannten Kunstfreundes und Sammlers Franz Ritter von Hauslab, eines der gebildetsten und gelehrtesten Offiziere der österreichischen Armee, der an der Ausbildung der kaiserlichen Prinzen, insbesondere des Kaisers Franz Josef I. hervorragend beteiligt war und welcher als k. k. Feldzeugmeister im Alter von 85 Jahren 1883 in seiner Vaterstadt Wien starb. Die Sammlung, die Hauslab, der mit der älteren Generation der Wiener Kunstsammler, mit J. L. Böhm, Camesina, Erasmus Engerth, Th. v. Karajan, Fruhwirth und Artaria, in engster Verbindung

[1]) Mitteilungen der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst. 1906, S. 77 f. — Wiener Zeitung. 1. Mai 1908, S. 15 und 30. Mai, S. 10. — Neue Freie Presse. 8. Mai 1908, S. 13 und 9. Juni, S. 12.

stand, mit großen Opfern zustande gebracht hatte, bewahrte der Fürst dadurch vor Zersplitterung und Verschleppung ins Ausland, daß er sie von der Erbin des Verstorbenen, seiner Pflegerin Laura Bertuch, ankaufte. Aus dem Umstande, daß Hauslabs Spezialwaffe die Artillerie, sein Spezialfach die Kartographie und Topographie waren, ergibt sich dessen Vorliebe für das Sammeln von Karten und Werken, die mit der Geschichte der Artillerie in Zusammenhang stehen. In der Tat liegt auch in dieser Abteilung der Schwerpunkt seiner Sammlung. Kostbare und seltene Werke enthält auch die Sammlung von Kostümblättern. Mit besonderer Vorliebe erwarb er ferner alte Bibeldrucke und seltene Viennensia. Außerdem besaß Hauslab die vielleicht vollständigste Sammlung von illustrierten historischen Flugblättern aller Kulturvölker Europas und alte Kartenspiele. Hauslab, der Sohn des gleichnamigen Malers und Zeichenlehrers an der k. k. Ingenieurakademie in Wien, hatte an der Wiener Akademie den Unterricht Hubert Maurers und V. G. Kinningers genossen und führte mit Geschick die Radiernadel. Er bekundete sein Interesse für das Gebiet der graphischen Künste insbesondere dadurch, daß er im Laufe der Jahre eine höchst wertvolle Sammlung, welche die Geschichte derselben illustriert, erwarb, eine Sammlung, in welcher sich Seltenheiten aller Art befanden [1]). Von denjenigen Blättern, mit welchen sich die einschlägige Literatur eingehender beschäftigte, mögen hier einige Erwähnung finden. Von der „Ehrenpforte des Kaisers Maximilian I.“, zu welcher die Zeichnungen aus Dürers Werkstätte hervorgegangen sind, enthielt die Sammlung eine von den vier Separatausgaben der 24 historischen Darstellungen, welche sich über den Pforten des Lobes und Adels befinden, ein höchst seltenes Blatt („Die sachenn er gantz wol betracht“), das in keiner der bekannten Separat- und Gesamtausgaben zu finden ist, und die zweite Gesamtausgabe von 1559 [2]). Die elf Blätter aus der Holzschnittfolge „Die Heiligen aus der Sipp-,

---

[1]) Wurzbach, Biographisches Lexikon. 1862, VIII. — Repertorium für Kunstwissenschaft. 1883, VI, S. 313 f.

[2]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 1886, IV/I, S. 312, 317 und 318 f.

Mag- und Bruderschaft des Kaisers Maximilian I." von Leonhard Beck aus Augsburg gehören zu den ältesten und äußerst seltenen Drucken der Folge [1]). In der Sammlung befindet sich auch ein Exemplar des nach den Angaben des Kaisers zusammengestellten „Weißkunig", und zwar in einem im 18. Jahrhundert neu gebundenen Sammelband, der 128 Holzschnitte und 51 Handzeichnungen enthält [2]). Für die Geschichte der Holzschnittechnik von großem Interesse sind die beiden nur in wenigen Exemplaren vorhandenen Blätter „Kaiser Max" (Golddruck, 1508) und „St. Georg nach Besiegung des Drachens" (Clair-obscur, 1501), die nach einer Zeichnung Burgkmairs von Jost de Negker geschnitten und gedruckt wurden [3]). Eine schöne, vollständig sehr seltene Suite nach Schäuffeleins „Hochzeitsreigen", welche die Sammlung ihr Eigen nennt, wurde von Johannes Schratt nach diesen Originalen getreu nachgeschnitten [4]). Als Wiener Druck verdient ein Holzschnittwerk Beachtung, das eine Folge von Landsknechtfiguren darstellt und im Jahre 1566 von David de Necker herausgegeben wurde. Als Zeichner werden Amberger, Burgkmair, Jörg Breu der Jüngere genannt, einige Blätter erinnern an Hopfer, andere an die Beham [5]). Nach dem Liechtensteinschen Exemplar wurde es vom Grafen Breuner-Enkevoerth mit begleitendem Text von Falke unter dem Titel „Kön. ks. Maj. Kriegsvolker" als II. Abteilung des Bandes neu herausgegeben (1883).

Auch die Sammlung der im Liechtensteinschen Besitze befindlichen Handzeichnungen, in welche ebenfalls Blätter aus Hauslabschem Besitz übergegangen sind, wurde wiederholt für Publikationen in Anspruch genommen, so besonders für J. Schönbrunners-J. Meders „Handzeichnungen aus der Albertina und anderen Sammlungen". In den bis jetzt vorliegenden elf Bänden finden wir mehr als ein halbes Hundert der durch den Fürsten in außerordentlich glücklicher Weise vermehrten Liechten-

---

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1887, V/I, S. 176.
[2]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1888, VI, S. XVII ff.
[3]) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen. 1894, XV, S. 287 und 392 ff.
[4]) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen. 1896, XVII, I, S. 326.
[5]) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen. 1897, XVIII/I, S. 35 f.

steinschen Sammlung meist zum ersten Male reproduziert und können daraus einen Rückschluß auf die Reichhaltigkeit derselben an interessanten Werken aller Schulen ziehen. Besonders die Schöpfungen altdeutscher Meister, die ja auf diesem Gebiete ihr Bestes gaben, stehen in erster Linie. Wir bewundern den in leichten Kohlestrichen auf mit Rötel eingeriebenem Papier ausgeführten knospenhaften, edlen Madonnenkopf A. Dürers aus dem Jahre 1503 (Nr. 961), früher in den Sammlungen J. Grünling und Alfred Ritter von Franck in Graz, dann bei Amsler und Ruthardt in Berlin [1]), und seine von reichem Leben erfüllte, ausgezeichnet komponierte, leider stark beschädigte Federzeichnung mit der Enthauptung der hl. Katharina (Nr. 849), eine aus dem Jahre 1510 stammende Skizze für die Bemalung einer Fensterwand [2]). Ein treffliches Blatt H. L. Schäuffeleins ist das Bildnis eines jungen Mannes mit energischem Blick, lockigem Haar und Federbarett (Nr. 124). Die im Jahre 1516 entstandene Kreidezeichnung wurde auf der Auktion der Wiener Sammlung Joh. Chr. Endris (1891) als Werk H. Holbeins d. J. um 430 Gulden versteigert [3]). An denselben Meister erinnert eine Kreidezeichnung aus dem Jahre 1517, welche einen alten Mann in der ausgesprochenen Art der Dürerschen Köpfe darstellt (Nr. 895). Von den engeren Hausgenossen und Gehilfen Dürers in seiner frühen Zeit ist noch Hans Springinklee durch eine echt signierte, weiße Pinselzeichnung auf dunkelbraunem Papier (Christus als Schmerzensmann) vertreten (Nr. 335). Der „Sturz des Phaëton“, eine virtuos behandelte, lavierte Bisterfederzeichnung von Georg Pencz (Nr. 1247), ein Entwurf zu einem Deckengemälde mit starken, wohlgelungenen Verkürzungen und von außerordentlicher Kraft der Licht- und Schattenwirkung, zeugt von dem Einfluß, den die Werke der italienischen Hochrenaissance auf diesen Künstler ausgeübt hatten. Der Richtung H. Seb. Lautensacks gehört eine

---

[1]) Moriz Thausing, Dürer. Leipzig 1884, I, S. 329. — Dr. Friedrich Lippmann, Zeichnungen von Albrecht Dürer. Berlin 1888. X. Abteilung, Nr. 163.

[2]) Jahrbuch der kunsthistor. Sammlungen. 1902, XXIII/I, S. 68 f.

[3]) Kunstchronik. N. F. 1891, II, Sp. 398 und 554.

Landschaft mit Fischern aus dem Jahre 1544, jedenfalls ein sogenanntes Monatsbild, an (Nr. 700), eine Tuschfederzeichnung mit der Sammlermarke Grünling. Ein Werk von wahrhaft dämonischer Auffassung ist „Die Hexe“, eine Federzeichnung auf braun grundiertem Papier von Hans Baldung, genannt Grien (Nr. 141). Die Darstellung des an einen Baum gelehnten, unbekleideten Weibes mit dem ausgezeichnet modellierten Körper, den Dolch in der Brust, eine Distel in der Rechten, greift gewaltig an unser Herz, gleich einem Gespenst tritt die Figur durch die Lichtwirkung der grellen weißen Farbe aus dem Blatte heraus. Viel Verwandtes mit der Kompositionsart des genannten Meisters zeigt die Federzeichnung mit der Versuchung des hl. Antonius (Nr. 361), die besonders durch die liebevolle Behandlung des nackten Mädchenleibes von feinem Reiz ist. Griens leider nicht gut erhaltener „Kopf eines Narren“ (Nr. 253, Kreidezeichnung) befand sich einst in der Kunstsammlung des Erzherzogs Leopold Wilhelm (Inventar des Jahres 1649). Albrecht Altdorfer, den Regensburger Meister, lernen wir in zwei seiner vom Schimmer der Romantik durchwobenen Zeichnungen kennen, in denen auf dunklem Papier kräftiges weißes Licht sein frohes Spiel treibt, während der mit der Feder aufgetragene Tusch die Schatten vertieft. Es sind eine „Anbetung der Könige“ (Nr. 279) auf blauem und dann eine „Hl. Familie im Walde“ (Nr. 275) aus dem Jahre 1512 auf braunem Grunde, in welchen der Künstler sein liebenswürdiges Erzählertalent offenbart. Besonders das erste Blatt versetzt uns durch die schlichte, tief religiöse Wiedergabe der Begebenheit und die stimmungsvolle Gestaltung des Raumes — hohe Gewölbe und tief herabhängende Baumzweige — in andachtsvolle Bewunderung. In die Schule Altdorfers gehören auch die Federzeichnungen mit der „Anbetung der Hirten“ (Nr. 382) von 1514, eine Edeldame mit Gefolge (Nr. 721) und ein Ritter mit seinem Knechte (Nr. 128), welches Blatt große Verwandtschaft mit Nicolas Kirberger in München zeigt. In stilistischer Beziehung dem Altdorfer ähnlich ist Wolf Huber in seiner Federzeichnung „Joachim auf dem Felde“ (Nr. 937). Großes Interesse beansprucht die von einem unbekannten deutschen Meister des

16. Jahrhunderts stammende Tuschfederzeichnung mit „Freydals Abschied“ (Nr. 906), ein Entwurf zum beginnenden Texte des Freydals-Romans, einst zum Manuskript desselben im Kunsthistorischen Hofmuseum gehörend. Das Blatt ist mit der Hauslab-Sammlung in Liechtensteinschen Besitz gelangt. Der Schweizer Urs Graf erweist sich in der mit sicherer Hand gegebenen, scharf durchgearbeiteten Federzeichnung mit dem Bannerträger von Glarus (Nr. 898) als vollendeter Techniker und klassischer Schilderer des Landsknechtlebens seiner Zeit. Das aus dem Jahre 1521 stammende, ausgezeichnete Werk ist mit dem Monogramm des Künstlers bezeichnet. Von seinen Zeitgenossen sind Hans Frieß durch eine Madonna mit dem Kinde (Nr. 1048), früher in der Sammlung Liphart, und Hans Leu durch eine lebhaft bewegte Landsknechtfigur (Nr. 93) vor zackigen Bergen, ein außerordentlich gutes Blatt aus dem Jahre 1505, vertreten [1]). In die Schule Lukas Cranachs d. Ä. gehört eine mit der Jahreszahl 1519 versehene, weiß gehöhte Tuschfederzeichnung mit verschiedenen Kopfstudien (Nr. 135).

Auch die niederländischen Meister nehmen einen breiten Raum in der Sammlung ein. Eine Gruppe von nackten männlichen und weiblichen Figuren (Nr. 432) ist eine treffliche, weiß gehöhte Tuschlavierung eines niederländischen Meisters (um 1522) nach einem italienischen Vorbilde, wahrscheinlich als Vorlage für einen Triumphzug gedacht. Durch schönen landschaftlichen Hintergrund und reizvolle Architektur ist eine figurenreiche „Anbetung der Könige“ (Nr. 34) ausgezeichnet. Diese Federzeichnung, von der Überlieferung als ein Werk des Dirck van Star (= Dirick Vellert) bezeichnet, gehört einem Antwerpener Maler des 16. Jahrhunderts an, der unter anderen auch von Dürer und den deutschen Kleinmeistern beeinflußt erscheint [2]). Die malerisch so wirksame, stark lavierte Bister-

[1]) Von einem späteren Schweizer Künstler, Daniel Lindtmayer aus Schaffhausen, hat der Fürst mit der Hauslab-Sammlung zwei prächtige Federzeichnungen, einen Scheibenriß (1572) und einen Entwurf für eine Standscheibe (1590), erworben. (Mitteilungen des Österreichischen Museums. N. F. 1890, V. Jahrg., S. 5 ff.)

[2]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1901. XXII/I, S. 26.

federzeichnung, eine lebhaft bewegte Darstellung von Davids Triumph (Nr. 1233), ist ein signiertes Werk des Hans Speeckaert. Höchst lebendig hat P. Brueghel d. Ä. die Bauersleute (Nr. 92) aufgefaßt, die mit der Feder großzügig auf die Vorder- und Rückseite eines Blattes aus einem Skizzenbuche gezeichnet sind, von dem auch in der Albertina und im Kupferstichkabinett zu Berlin einzelne Blätter aufbewahrt werden. Sein Sohn Jan schildert in einer leicht lavierten Bisterfederzeichnung (Nr. 1211) ein charakteristisches vlämisches Dorf an einem von Schiffen belebten Kanal. Die vlämische Landschaftsauffassung der späteren Zeit repräsentiert die kleine, mit der größten Feinheit durchgeführte, signierte Bisterfederzeichnung einer Windmühle von Gillis Neyts (Nr. 1201). An der Spitze der holländischen Meister schreitet Rembrandt, dessen Zeichnungen uns mit wenigen Strichen eine Welt vor die Augen zaubern. Mit welcher Kraft bringt er in einer Feder- und Pinselzeichnung in Bister den gewaltigen Schmerz einer im Bette liegenden Frau zum Ausdruck (Nr. 418); wir vermeinen, die eindringlichen Worte zu vernehmen, die ein über den Tisch gelehnter Mann zu einer an demselben sitzenden, aufmerksam lauschenden Frau, deren Haupt ein Schleier verhüllt, spricht (Nr. 418). Die in Sepia leicht lavierte Federzeichnung, unter dem Namen „Der Brautwerber" bekannt, befand sich einst in den Sammlungen Festetits und Jos. Karl von Klinkosch (1889) [1]. Das anmutige Motiv, wie die geistreiche Behandlung rücken das Blatt in die erste Reihe unter den zeichnerischen Werken des Meisters. Ausgezeichnet durch die energische Linienführung ist die unvergeßliche Federzeichnung in sehr lichtem Bister, welche die Witwe von Sarepta, mit ihren Kindern vor der machtvollen Gestalt des Propheten Elisa kniend, darstellt (Nr. 853). Hier bewundern wir auch in der Gestaltung des Hintergrundes — ein mächtiger, bewaldeter Berg mit Häusern und einem Felsenschlosse — die großartige Naturauffassung des Künstlers. Auch dieses Blatt gehörte einst der Sammlung Klinkosch an (Auktionskatalog Nr. 711). Als achtbare Leistungen des M. J. Miere-

[1]) Zeitschrift für bildende Kunst. 1889, XXIV, S. 153 f.

velt treten uns zwei in Kreide ausgeführte Porträte entgegen, der vollkommen bildmäßig wirkende Kopf einer reizenden jungen Dame mit frischen Wangen und Lippen und langen, herabfallenden Locken (bezeichnet J. M.) und das ausdrucksvolle Bildnis einer Frau mit hoher Stirne und sprechenden Augen (Nr. 701 und 823). Ein charakteristisches Werk des Frans Hals von breiter Behandlung und kühner Strichführung ist die getreu nach der Natur geschaffene Kreidezeichnung eines holländischen Schützen in ganzer Figur (Nr. 1238), mit dem Monogramm F. Hs. bezeichnet. J. van Ruisdaels „Weiden am Wasser“ (Nr. 517), eine aus der Jugendzeit des Meisters stammende, mit R. 1646 signierte Kreidezeichnung, atmet feines poetisches Gefühl für die Stimmung der holländischen Landschaft. Hermann Saftleven bannt ein romantisches Felsenschloß in einer Gebirgslandschaft in Kreide auf das Papier (Nr. 995).

Und nun zu den Italienern! In der Silberstiftzeichnung Pietro Peruginos (Nr. 1094), welche St. Sebastian, ungemein zart in den von rhythmischen Linien umflossenen Formen des schönen Körpers, den Kopf mit den schwermütig blickenden Augen und dem feingeschnittenen Munde voll heiligen Schmerzes hingebungsvoll nach oben gerichtet, wiedergibt, haben wir es mit einer Aktstudie zum gleichnamigen Bilde in der ehemaligen Galerie Sciarra in Rom zu tun. Bei der Neuordnung der Sammlung hat Dr. Josef Meder, Direktor der Albertina, eine Kreidezeichnung mit dem schön modellierten Kopfe des hl. Josef (Nr. 1185) entdeckt, die einst mit dem in der Albertina befindlichen Marienkopf zu einem großen Karton gehörte, der sich als Vorlage zum Gemälde „Die heilige Nacht mit Longinus und Johannes“ von Giulio Romano im Louvre darstellt [1]). Dem Daniele da Volterra gehört eine in Kreide ausgeführte, ausgezeichnete Bewegungsstudie nach einem nackten Manne (Nr. 1267) an, dessen Rechte einen Dolch hält und zum Stoße ausholt, wahrscheinlich eine Studie zu einer Kindermorddarstellung. Die edlen Formen des muskulösen

[1]) Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen. 1905, XXV/I, S. 79. — Frimmel, Blätter für Gemäldekunde. 1906, II, S. 81 f.

Mannes zeugen von gewissenhaftem Studium des Nackten. Ein vollendetes Beispiel der Mailänder Zeichenkunst des 16. Jahrhunderts ist das weibliche Porträt in Kreide (Nr. 426). Der in Rötel entworfene, in Ekstase versunkene Mönch (Nr. 889) rührt von einem späteren Künstler Mailands, dem Carlo Vimercati, her. Ein nach aufwärts blickender Jünglingskopf mit üppigem Lockenhaar (Nr. 935), eine Kreidezeichnung von der Hand eines venezianischen Künstlers des 15. Jahrhunderts, befand sich ehedem in der Sammlung Habich. Boccaccio Boccaccini ist durch eine Pinselzeichnung in Bister, „Christus als Weltenrichter", eine Vorstudie für das Fresko in der Apsis des Domes zu Cremona, vertreten (Nr. 654). Auf der Versteigerung der Sammlung J. W. bei Helbing in München wurde 1895 eine Studie zu einer Auferstehung Christi von Bartolommeo Montagna (Nr. 433) erstanden, eine blaue Pinselzeichnung, die aus der Sammlung William Mayor († 1874) in London stammt. Die mit der Bisterfeder gezeichnete Landschaft mit Fischern von Domenico Campagnola (Nr. 955), dem Mitarbeiter Tizians bei seinen Fresken in Padua, ist interessant als seltener Fall einer echt signierten Zeichnung der venezianischen Schule. Wir treffen dieses Blatt in der Kollektion A. Bourduge und in der Sammlung Klinkosch (Auktionskatalog Nr. 271). Einen Begriff von der genialen Hand des G. B. Tiepolo gibt die flott in Feder hingesetzte Skizze, die mit geistreicher Lebendigkeit in wenigen Strichen einen Maskenscherz schildert (Nr. 1256). Sie weist das echte Monogramm TB auf.

Schließlich sei noch einiger Werke der französischen Schule gedacht. Die Bisterfederzeichnung mit einem stehenden jungen Manne in ganzer Figur (Nr. 643) schreibt Meder dem Jehan Fouquet zu. Ein charakteristisches, vornehm aufgefaßtes Werk seiner Epoche mit dem Eindrucke ausgeführter Malerei ist die gewischte Kreidezeichnung von feinster Ausführung, welche den französischen Finanzmann Samuel Bernard darstellt (Nr. 58) und die von H. Rigaud 1727 geschaffen wurde. (Stich von Drevet.) J. B. Chardins reizendes Genrebild in wenigen weichen Rötellinien, eine Dame beim Frühstück (Nr. 131), läßt uns echte französische Grazie nachempfinden. Die

Landschaftsauffassung des 18. Jahrhunderts lernen wir aus einem Gehöfte am Wasser, einer geistvollen, lavierten Bisterfederzeichnung von wirkungsvoller Behandlung des Helldunkels, einem Werke des vielseitigen Jean-Jaques Boissieu, kennen (Nr. 271). Französische Schulung verrät auch das mit treffsicherer Hand in Kreide gegebene, zart im Hintergrunde verschwimmende Porträt des Kaisers Franz I. von Lothringen von Jakob van Schuppen, dem Wiener Hof- und Kammermaler und Reorganisator der Akademie.

Die Urkundenschätze des Liechtensteinschen Archives bildeten gleichfalls eine hervorragende Quelle für die neuere heimische Geschichtsschreibung. Um die Geschichte des Liechtensteinschen Hauses hat sich Jakob v. Falke, der langjährige Bibliothekar Seiner Durchlaucht, dadurch ein großes Verdienst erworben, daß er im Auftrage des Fürsten eine dreibändige Geschichte des fürstlichen Hauses abfaßte, die zum ersten Male das in fürstlichem Besitze befindliche Urkundenmaterial verarbeitete und mit Heranziehung der in der historischen Literatur der Gegenwart niedergelegten Forschungen eine treffliche Familiengeschichte bildet, wie sie wenige Adelsgeschlechter besitzen. Bei den nahen Beziehungen des Verfassers zur bildenden Kunst ist es selbstverständlich, daß in seinem Werke mit der Schilderung der Taten der Mitglieder des fürstlichen Hauses als Heerführer, Staatsmänner und tüchtige Verwalter ihrer Besitzungen die Tätigkeit derselben auf dem Gebiete der Kunst und Wissenschaft verwoben erscheint. Die ausführlichen Quellenangaben, die sorgfältig ausgearbeiteten Stammbäume, wie die große Zahl der im Anhange mitgeteilten Urkunden sind eine schätzenswerte Bereicherung des Werkes, das insbesondere für den Forscher auf dem Gebiete der Lokalgeschichte ein unentbehrliches Hilfsmittel ist[1]).

Im Jahre 1905 erschien als erste Publikation der „Gesellschaft für neuere Geschichte" das Werk „Feldmarschall Johannes Fürst v. Liechtenstein", das den Hauptmann Oskar Criste vor der kriegsgeschichtlichen Abteilung des k. k. Kriegs-

---

[1]) Jakob von Falke, Geschichte des fürstlichen Hauses Liechtenstein. Wien, 1868, I, 1877, II, 1882, III.

archivs zum Verfasser hat. Die Anregung zur Abfassung der Biographie seines Großvaters gab der gegenwärtig regierende Fürst; derselbe hat aber auch das Zustandekommen des Werkes in munifizenter Weise gefördert und sich dadurch den Dank aller Freunde der vaterländischen Geschichte erworben. Das Buch bildet, abgesehen von seinem gediegenen Inhalt, durch die überaus geschmackvolle Ausstattung, den reichen Schmuck an Bildern, Karten, Skizzen und Faksimiles ein Prachtwerk im vollsten Sinne des Wortes. Angesichts der Bedeutung des Fürsten muß das Werk als nicht unwesentlicher Beitrag zur Kriegs-, Kultur- und Wirtschaftsgeschichte des Gesamtreiches um so mehr begrüßt werden, als der Umfang unserer biographischen Literatur ein nicht bedeutender ist. Auch des Wirkens des Fürsten als Förderer der Kunst wird gedacht. So bilden die Illustrationen der zahlreichen Bauten, die der Fürst auf seinen Gütern aufführen ließ und die so recht das Stilgepräge der Zeit tragen, einen wertvollen Bestandteil des Buches.

An dieser Stelle darf auch der großen und verdienstvollen Rolle nicht vergessen werden, welche Prinz Franz v. Liechtenstein, der Bruder des Fürsten, als Mäzen der historischen Wissenschaft in Österreich einnimmt[1]). Als Präsident der in Wien seit dem Jahre 1891 bestehenden Kommission für neuere Geschichte Österreichs und Vorstandsmitglied der zur Unterstützung der Arbeiten derselben 1904 errichteten Gesellschaft für neuere Geschichte Österreichs hat er die Bestrebungen der beiden Körperschaften, die hauptsächlich auf die Herausgabe wertvoller Publikationen über die vaterländische Geschichte hinzielen, aufs tatkräftigste unterstützt[2]). Der Prinz sorgte

---

[1]) Neue Freie Presse. 17. November 1906, S. 8, 2. Dezember 1906, S. 37 f., 31. März 1907, S. 11 f., 16. April 1907, S. 7, 14. Dezember 1907, S. 4. — Wiener Zeitung. 27. Februar 1907, S. 11. — Österreichische Rundschau. 1906, VIII, S. 260, 1907, XI, S. 227.

[2]) Es sei hier besonders auch auf das großgedachte Werk „Österreich und Rußland seit dem Ende des 15. Jahrhunderts" von Hans Übersberger (Wien 1906, I) hingewiesen. Prinz Franz von Liechtenstein, welcher in den Jahren 1894—1898 als Botschafter in Petersburg wirkte, hat im Jahre 1907 die aus ungefähr 10.000 Bänden bestehende und einen materiellen Wert von beiläufig 200.000 Kronen besitzende Bibliothek des be-

namentlich auch dafür, daß wichtige Privatarchive in die zugehörigen öffentlichen Archive gelangten. So wurden z. B. die Archivalien der Liechtensteinschen Herrschaft Eisenberg im Mährischen Landesarchiv deponiert. Mit der größten Bereitwilligkeit stellte der regierende Fürst für die Sitzungen der erwähnten Gesellschaft wie für öffentliche Vorträge, welche von derselben veranstaltet werden, die Prachträume seines Palastes in der Bankgasse zur Verfügung. Der so erfolgreich wirkende Verein „Carnuntum" hat ebenfalls im Prinzen einen verständnisvollen Förderer gefunden.

Die Herausgabe von Werken, die zur Geschichte und Topographie der Liechtensteinschen Besitzungen in naher Berührung stehen, wurde von dem Fürsten insofern ermöglicht, als er die Einsichtnahme in das Liechtensteinsche Archiv in Wien und in die auf den fürstlichen Gütern vorhandenen lokalen Urkundensammlungen bereitwilligst gestattete, interessante Bilder für Reproduktionszwecke in liebenswürdigster Weise zur Verfügung stellte und verhältnismäßig hohe Druckkostenbeiträge gewährte. Die Beamtenschaft Seiner Durchlaucht unterstützte das Zustandekommen der erwähnten Werke gleichfalls aufs beste. Wir erinnern nur an Fr. Kraetzls handliches Buch „Das Fürstentum Liechtenstein und der gesamte Fürst Johann von und zu Liechtensteinsche Güterbesitz" (Brünn 1903) und an die zahlreichen Chroniken jener Orte, in welchen das fürstliche Haus Besitzungen aufweist. Von den in den letzten Jahren erschienenen Werken dieser Art nennen wir „Die Markgrafschaft Mähren und die Marktgemeinde Eisgrub" von Michael Witzany (Eisgrub 1896, I, 1901, II), „Geschichte der Stadt Mistelbach" von Karl Fitzka (Mistelbach 1901), „Geschichte der Stadt Feldsberg" von Karl Höss (Feldsberg 1902), „Geschichte der Stadt Lundenburg" von Professor Ludwig Preuß

---

kannten russischen Historikers A. Bilbasow, die für die Geschichte Rußlands und der Slawen von unschätzbarer Bedeutung ist, erworben und der österreichischen Unterrichtsverwaltung für das neuerrichtete Seminar für osteuropäische Geschichte an der Wiener Universität in hochherziger Weise zum Geschenke gemacht. (Neue Freie Presse. 3. Jänner 1907, S. 7 und 8. Jänner, S. 10, 23. Februar 1908, S. 10.)

(Lundenburg 1905) und „Geschichte der Stadt Mödling“ von Dr. Karl Giannoni (Mödling 1905). Da diese Ortsgeschichten auch den Baudenkmälern jener Gemeinden gebührende Beachtung schenken, haben sie auch für die Geschichte der österreichischen Kunst große Bedeutung und sind zugleich Zeugen für die Kunstliebe des fürstlichen Hauses, dessen Mitglieder in den genannten Orten prächtige Bauten aufführen ließen und die von ihnen erworbenen durch sorgfältige Konservierung der Gegenwart erhielten. Der Fürst gehört auch zu jenen Männern, welche es durch hohe Subventionen dem Altertumsverein zu Wien ermöglichten, eine groß angelegte Geschichte Wiens herauszugeben. Das Werk, welches gegenwärtig (1907) bis zum III. Bande, der die Geschichte der Stadt im späteren Mittelalter abschließt, gediehen ist, zeichnet sich durch sorgsame Benützung der Quellen, klare Darstellung und künstlerische Ausstattung aus. Daß auch das Kunstleben und die Baudenkmale Wiens in hervorragendem Maße berücksichtigt erscheinen, ist ein großer Vorzug der Publikation, die wohl in ihrer Art einzig dasteht.

Nachträge.

Seite 77. Im Jahre 1907 wurde im II. Saale der Liechtenstein-Galerie eine vortrefflich erhaltene Terrakottagruppe von Andrea del Verrocchio aufgestellt, die eine sitzende junge Frau mit einem an ihrer Seite ruhenden Einhorn darstellt. Bode vermutet in dem außerordentlich lebensvollen, zierlichen Werke, das seit zirka dreißig Jahren im Besitze des Fürsten ist, eine Darstellung der Castitas, eine Verherrlichung der Unschuld. (Neue Freie Presse. 15. August 1908, S. 10.)

*

Seite 166. Seine Durchlaucht hat im Jahre 1908 der Galerie des „Mährischen Kunstvereins" ein Gemälde von Ditscheiner gewidmet und die Schenkung einer Anzahl anderer Bilder in Aussicht gestellt. (Das Vaterland. 26. Juli 1908, S. 5.)

*

Seite 226. Die in jüngster Zeit verbreiteten Nachrichten über den ungünstigen Bauzustand der Burg Greifenstein entbehren zum größten Teile der Begründung. (Neue Freie Presse. 12. Juli 1908, S. 8.) Allerdings läßt sich nicht leugnen, daß die in dem unweit der Burg gelegenen Steinbruch in den letzten Jahren vorgenommenen Sprengungen einzelne Stellen der Außenmauern in ihrem Bestande arg gefährden. (Österreichische Volkszeitung. 26. August 1908, S. 5.)

*

Seite 239. Ein reizendes Architekturbild hat Architekt Karl Weinbrenner in dem 1908 vollendeten Hegerhaus bei Feldsberg geschaffen, das sich am Rande des den Tempel der

Diana (Rendezvous) umgebenden jungen Föhrenwaldes in einem prächtigen Obstgarten erhebt. Das durch eine offene Vorhalle zugängliche Gebäude mit den licht verputzten Wänden, den schön geteilten, durch dunkelgrüne Laden verschließbaren Fenstern, dem mit hellroten Falzziegeln gedeckten Mansardendach, vor dessen Fensterchen eine zierliche Galerie zur Aufnahme von Blumenstöcken läuft, und dem das Vorgärtchen abschließenden, weiß gestrichenen Staket stellt den Höhepunkt des Architekten in der Lösung derartiger einfacher Bauprobleme dar.

*

Seite 241. Im Jahre 1908 ließ der Fürst auf seine Kosten in Feldsberg ein zweckmäßig eingerichtetes, geräumiges Krankenhaus für Frauen errichten, und zwar nach den Plänen des Ingenieurs Franz Florian, Oberinspektors der Nordbahn.

*

Seite 257. Ein treffliches Feuilleton über die herrlichen Parkanlagen zu Eisgrub verdanken wir Dr. Hans Sittenberger. (Die Zeit. 21. August 1908, S. 1 ff.)

*

Seite 261. Durch eine Spende von 60.000 Kronen ermöglichte Seine Durchlaucht den Bau eines neuen Schützenhauses in Jägerndorf, einer der gediegensten Leistungen des in Jägerndorf geborenen Wiener Architekten Leopold Bauer. Das imposante Gebäude, im modernen Stile mit Anlehnung an mittelalterliche Muster erbaut, enthält einen hoch emporstrebenden, mit mächtigen Bogenfenstern versehenen Mittelbau, der von einem steilen Dach mit einem zierlichen Türmchen überhöht wird, und zwei sich an denselben anschließende, lang hingestreckte Flügelbauten mit Terrassen und Bogengängen. Anläßlich der am 16. August 1908 stattgefundenen, feierlichen Eröffnung des Hauses wurde eine vom Wiener Bildhauer Hans Schaefer ausgezeichnet modellierte Medaille ausgegeben, deren Avers ein wohlgelungenes Porträt des Fürsten, des Protektors der Schützengesellschaft, und deren Revers eine treffliche Ansicht des Schützenhauses nebst dem Wappen der Stadt zeigt. Ein Exemplar der Medaille in Gold wurde dem Fürsten überreicht. (Österreichi-

sche Volkszeitung. 19. August 1908, S. 6. — Österreichs illustrierte Zeitung. 23. August 1908, S. 1047. — Neue Freie Presse. 27. und 28. August 1908, S. 8.)

*

Seite 273. Im Jahre 1908 wurde das Grabdenkmal des Prinzen Eugen bei St. Stephan auf Kosten des Fürsten einer gründlichen Renovierung unterzogen. (Die Zeit. 9. Juli 1908, Abendblatt, S. 2.)

*

Seite 281. Die Pläne für den Mödlinger Jubiläums-Kurpark, der in fünf bis sechs Jahren vollendet sein dürfte, wurden von dem Wiener Stadtgartendirektor Hybler entworfen. (Österreichische Volkszeitung. 29. Juli 1908, S. 6.)

*

Seite 285. Der Fürst faßte auch den hochherzigen Entschluß, die von der Zeit hart mitgenommene Fassade der Feldsberger Pfarrkirche restaurieren zu lassen. Die mit einfachen Zeltdächern versehenen Türme werden im Stile der Kirche ausgebaut werden. Mit den geplanten Arbeiten wurde am 10. August 1908 begonnen.

*

Seite 290. Die Pfarrkirche zu Schrattenberg wurde, obwohl sie nicht dem Patronate Seiner Durchlaucht untersteht, aus dessen Mitteln sorgfältig renoviert und im Innern mit schönen ornamentalen Wandmalereien, die dem klassizistischen Stile des Gotteshauses vortrefflich angepaßt sind, geschmückt (1908).

Seite 290. Im Jahre 1908 wurde die räumlich unzulängliche Empire-Kirche in Bischofwarth, die sich in unmittelbarer Nähe des Grenzschlosses am Rande des großen, von prächtigen Parkanlagen umsäumten Teiches erhebt, durch einen Anbau gegen Westen erweitert, der sich stilistisch dem älteren Teile vollständig anschließt. (Architekt Karl Weinbrenner.)

*

Seite 300. Vor der neuen Katzelsdorfer Pfarrkirche wurde eine hübsche Parkanlage geschaffen. In derselben wurden 16 Bildstöcke mit massivem Steinsockel und zierlichen, mit grün glasierten Ziegeln gedeckten Dächern aufgestellt; dieselben

enthalten die Stationen des Rosenkranzes, die einst in den Nischen der die alte Kirche umfassenden Mauer untergebracht waren.

Der Pfarrhof des Dorfes wurde gänzlich umgestaltet und durch Aufsetzung eines Stockwerkes bedeutend vergrößert. Über den mit den alten, schlichten schmiedeeisernen Gittern versehenen Fenstern des Erdgeschosses wurden zierliche Lorbeerkränze und -gewinde aus Stuck angebracht, der schön geschwungene Giebel des ersten Stockes erhielt ein Stukkorelief, Maria mit dem Kinde. Das ganze Gebäude mit den hell verputzten Mauerflächen, den grünen Jalousien, dem hellroten Walmdach, dem von einem hübschen Lattenzaun eingefriedeten Vorgärtchen und dem kleinen Glockentürmchen zur Rechten desselben gleicht einer lieblichen Idylle aus der Zeit unserer Großväter. Auch die Hofseite wurde vom Architekten (Karl Weinbrenner) nicht vernachlässigt, indem er hier dem Baue eine kleine, offene Vorhalle und das mit einer Kuppel gekrönte Stiegenhaus vorlagerte.

*

Seite 301. Die Einweihung der nach den Plänen G. v. Neumanns durch den Baumeister Rudolf Rückeshäuser (Hinterbrühl) erbauten Pfarrkirche zu Gießhübel wurde am 26. Juli 1908 durch den Weihbischof Dr. Godfried Marschall in Anwesenheit des Prinzen Franz von Liechtenstein in außerordentlich feierlicher Weise vorgenommen. (Österreichische Volkszeitung. 1908, 12. Juli, S. 6, 27. Juli, S. 2.)

Register.

Berichtigungen.

Seite 26 Zeile 15 lies Poussin . . . . . statt Poussion.
„ 143 „ 26 „ Sphinxen . . . . . „ Sphynxen.
„ 145 „ 3 schalte nach „Erzeugnissen“ das Wort „von“ ein.
„ 145 „ 7 lies Liechtenstein . . . . . statt Lichtenstein.
„ 162 „ 1 „ 35 . . . . . „ 26.
„ 188 „ 34 „ bronzes . . . . . „ bronces.










880 L71
Furst Johann II. von Liechten
Fine Arts Library
3 2044 034 134 262